CAHIERS DU CINÉMA



69 ★ REVUE MENSUELLE DU CINÉMA • MARS 1957 ★ 69



Dans le film UNIVERSAL en CinemaScope et Technicolor, LES AILES DE L'ESPERANCE (*Battle Hymn*), Rock Hudson retrace brillamment, aux côtés de Martha Hyer, Dan Duryea, Anna Kashfi, l'histoire authentique du « pasteur volant », le colonel Dean Hess, qui sauva 800 orphelins. lors de la guerre de Corée. Mise en scène de Douglas Sirk.

Cahiers du Cinéma

MARS 1957 TOME XII — N° 69

NOTRE COUVERTURE



GUERRE ET PAIX, de King Vidor, continue à Paris sa très brillante carrière. Dans cette grande épopée guerrière et tourmentée, une touchante figure, tendre, courageuse et délicate, symbolise les douceurs de la paix : Natacha, celle qui console et redonne l'espoir. Audrey Hepburn incarne cette héroïne avec un talent extraordinaire. (Film PARAMOUNT.)

Ne manquez pas de prendre page 52
LE CONSEIL DES DIX

SOMMAIRE



Les Films



CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma, 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef :* André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

Directeur-gérant : L. Keigel.

ENTRETIEN AVEC ANTHONY MANN

par Charles Bitsch et Claude Chabrol



Barbara Stanwyck dans les bras d'Anthony Mann pendant le tournage des *Furies*.

Anthony Mann n'est pas, comme on pourrait le supposer après la vision d'une vingtaine de ses films, un homme taciturne : grand, les traits marqués (il a maigri depuis cette photo des Furies*), il est d'une vivacité et d'une volubilité étourdissantes. Nous avons à peine le temps de lui expliquer ce qu'est un « Entretien » qu'il nous arrache le micro des mains et, le tenant devant lui, se lance dans un curriculum vitae qu'il n'interrompt de temps à autre que pour partir d'un grand éclat de rire sonore en lançant des regards complices vers Sarita Montiel qui, sagement dans un coin, feuillette le numéro sur le cinéma américain et médite sur les portraits des soixante metteurs en scène.*

*

Je suis monté sur une scène de Broadway dès l'âge de quatorze ans, comme acteur — Dieu me pardonne — mais, ma foi, on me trouvait bon ! J'ai joué au Grand Street Playhouse, un grand théâtre de New York, dans « Le Dibbouk ». « The Little Clay Card », et là j'ai pu réellement apprendre beaucoup sur le théâtre, le jeu, ce qui est très important pour tout metteur en scène parce qu'il arrive ainsi à comprendre les problèmes qui se posent à l'acteur : il faut avoir été acteur pour savoir par quoi un acteur doit passer ! D'acteur, je devins régisseur et travaillai avec

quelques-uns des grands metteurs en scène de théâtre new yorkais : Rouben Mamoulian, David Belasko, Chester Erskine, par exemple. Je les regardais travailler : comment ils dirigeaient les acteurs, comment ils transformaient les pièces, développaient des scènes, les mettaient en place... Je suivais le travail jusqu'au soir de la première et alors j'allais dans les coulisses pour qu'il n'y ait pas d'entrées ratées, pour surveiller les jeux de lumière, pour que les acteurs voient qu'ils avaient un soutien à côté d'eux. Après avoir pendant quatre ou cinq ans étudié le jeu, les problèmes de l'acteur, les intentions scéniques des bons metteurs en scène, les éclairages et la technique de scène, la mise en place d'une pièce, je fondai une petite compagnie qui partait en tournée pendant l'été, c'est-à-dire que nous ne faisions pas d'argent mais travaillions tous pour le plaisir : et ainsi au Red Barn Theatre, du côté de Long Island, Jimmy Stewart jouait pour 50 dollars et je mettais en scène pour 25. Après une saison, je commençai à savoir ce que je voulais faire et, petit à petit, je finis par monter une pièce à Broadway, l'une de mes préférées, « Thunder on the Left », adaptée d'un livre très célèbre de Christopher Morley. Il y avait douze enfants dans la distribution... et la pièce eut une assez bonne presse. Ce ne fut pas un succès, je le regrette bien, mais elle tint tout de même huit ou dix semaines à l'Axine Alley Theatre, en plein Broadway. Pendant la dépression, alors que le théâtre traversait une très mauvaise passe, je montai quelques pièces à petit budget pour The Federal Theatre : « Cherokee Night » et « Big Blow » que je montai à Harlem. A force de mettre en scène des pièces, j'attirai l'attention de David Selznick qui me demanda si j'accepterais de faire des essais à son compte pendant les mois d'été et voilà comment je débutai dans l'industrie cinématographique ! Je m'étais toujours passionné pour la fabrication des films : j'avais vu tous les grands films muets et je crois qu'ils n'ont

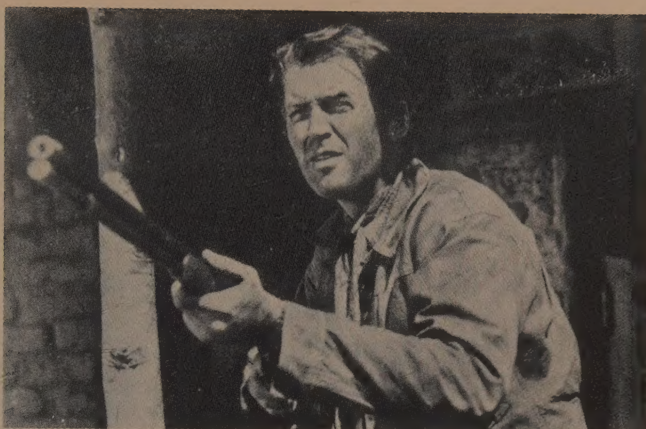


Reign of Terror, un des « pauvres » films d'Anthony Mann (Robert Cummings et Arnold Moss à droite).

rien perdu de leur grandeur, qu'ils sont peut-être plus grands que tout ce que nous avons fait ces dix ou quinze dernières années ; le metteur en scène du muet était bien obligé de raconter son histoire en images... en images animées. A l'avènement du parlant, tout le monde voulait tenir des discours sans se soucier si l'on avait ou non envie de les entendre ; et les gens allaient au cinéma pour voir des images. Oui, on peut dire que le meilleur exemple du bon film serait celui que l'on comprendrait entièrement si l'on coupait la bande sonore et si l'on ne regardait que les images, parce que tel est le cinématographe... Bref, j'entrai finalement à la Paramount vers 1938. J'eus la chance d'y travailler avec beaucoup de très bons metteurs en scène, comme Preston Sturges, dont je fus l'assistant, et... et... d'autres dont le nom m'échappe. Et j'ai fait mon apprentissage. A la salle de montage, je montais moi-même les essais que je réalisais pour Selznick. Je me familiarisai donc avec le montage, l'appareil technique de la production, et le tout premier film que je fis à la Paramount s'appelle *Dr. Broadway*. Vous savez, quand un jeune metteur en scène débute à Hollywood, on ne lui laisse pas 40 ou 50 jours pour faire son film, il n'a pas un gros budget, pas de bons acteurs : on établit un plan de travail de dix jours, on ne lui donne pas d'acteurs, rien du tout, et on lui dit : « *Eh bien, maintenant faites donc un film ! Nous allons voir si vous valez quelque chose.* » C'est certainement le moment le plus critique dans la carrière d'un jeune metteur en scène, parce qu'il n'a rien ; personne ne veut construire de décors pour lui : il lui faut récupérer ceux sur lesquels il peut faire main-basse. On le bouscule sur le plateau et, si une autre production est en préparation, elle est toujours plus importante ! Il doit lutter sans cesse pour essayer de prouver, dans un petit film réalisé en dix ou douze jours, parfois moins, qu'il a du talent. C'est bien difficile, surtout lorsqu'il faut faire un film d'une heure et demie ou deux heures. C'est tout de même un très bon entraînement, bien qu'il soit pénible, parce que ces conditions obligent le metteur en scène à préparer soigneusement son film, ce qui est très important, et il apprend aussi comment



L'un des meilleurs films de l'équipe Borden Chase - James Stewart - Anthony Mann, *Bend of the River* (James Stewart et Arthur Kennedy).



James Stewart change d'emploi et devient un « dur » dans *Winchester 73.*

parvenir le plus rapidement possible à ses fins. Je dois admettre que je fit huit ou dix pauvres films — du moins je les qualifie de pauvres parce qu'il me fallut les réaliser avec de tout petits budgets, sans acteurs, sur de très mauvais scénarios, mais il faut bien vivre, je ne veux pas dire vivre matériellement, mais exister en tant que metteur en scène : on ne peut pas s'arrêter de travailler. Et de toutes façons, on essaye dans chaque film, si petit soit-il, d'y mettre quelque chose bien à soi, de façon à ce que les gens qui le voient se disent : « *Ce bonhomme a quelque chose... Je ne sais pas s'il en a beaucoup, mais il a quelque chose !* » Bref, je crois que le film qui marqua mes vrais débuts de metteur en scène fut *Desperate* et j'étais vraiment « *desperate* », désespéré pendant le tournage : pas d'argent, douze jours de tournage, pas d'acteurs. Mais, parce que j'avais pu pour la première fois collaborer au scénario, il y avait dans ce film d'évidentes qualités, du moins le disait-on. Après *Desperate*, on me donna enfin des films un peu plus intéressants à réaliser. Et ma deuxième grande chance fut de signer *T Men ;* j'avais suivi toute l'élaboration du scénario avec Johny Higgins : c'était le premier documentaire de ce genre. Le film coûta entre 275 et 300 mille dollars et fit d'énormes bénéfices, ce qui fit autant de bien au producteur qu'à moi-même : je passais dans la catégorie des metteurs en scène un peu importants.

— *C'est le premier film de vous qui soit sorti en France.*

— Ah oui ? Eh bien je suis content que vous n'ayez pas vus les autres !

— *Nous avons beaucoup aimé aussi le suivant,* Raw Deal.

— Oui ? Il y avait des choses intéressantes... et surtout une très belle photo d'Alton. Bref, c'est à partir de cette époque qu'on m'a donné la possibilité de prouver si j'avais quelque intelligence. J'eus beaucoup de chance en faisant, si je ne m'abuse, huit films avec Jimmy Stewart ; je l'avais connu bien des années auparavant, mais je l'avais perdu de vue depuis près de dix ans et, un jour, il m'appela et me dit : « *J'aimerais qu'on fasse un film ensemble.* » Ce fut *Winchester 73,* un grand succès aussi, et dont je suis assez fier parce que je crois que c'est un western honnête, franc. Dès lors on me laissa plus de temps pour préparer mes productions, je pouvais tra-

vailler plus soigneusement sur mes scénarios, engager les vedettes que je voulais et le public — Dieu merci — va voir assez régulièrement mes films, puisque les dix ou douze derniers n'ont pas trop mal marché. Je touche simplement du bois parce que, quel que soit le talent d'un metteur en scène, ses films peuvent être aussi bien des fours que des triomphes et je suis sûr que j'aurai aussi ma part de fours.

Une femme dans la ballade

— *Bien que vous ne signiez pas au générique, vous collaborez donc de plus en plus à vos scénarios ?*

— Bien sûr. Le scénariste fait un premier état du scénario, puis le metteur en scène entre dans le jeu et fait le deuxième ou le troisième état du scénario, parce que c'est de lui que dépend entièrement le film : par conséquent, il se rendra compte s'il y a certaines scènes à ajouter ou à développer pour rehausser son histoire ; cela facilite aussi la tâche du scénariste de savoir qui sera le metteur en scène du film, parce qu'il peut alors mener son histoire en connaissance de cause et lui donner son maximum d'efficacité.

— *Il nous semble que Borden Chase a été un précieux collaborateur pour vous?*

— Borden Chase est probablement l'un des meilleurs scénaristes de western que nous ayons. Il a fait beaucoup d'études sur l'histoire de l'Ouest, il se passionne pour elle et, par dessus tout, il est inégalable pour décrire les rapports entre hommes, et vous savez que pour les westerns... En fait, on ajoute toujours une femme dans la ballade, parce que sans femme un western ne marcherait pas. Bien qu'elle ne soit pas nécessaire, tout le monde semble persuadé que vous ne pouvez pas vous en passer. Et vous êtes toujours embêtés par cette femme lorsque vous en arrivez au combat contre les Indiens, ou à la scène de la poursuite, ou à celle où le héros retrouve le traître : il faut alors inventer une astuce pour envoyer la femme dans un endroit où elle ne soit pas sur votre passage de façon à ne pas avoir besoin de la filmer. Oui, la femme n'a pas beaucoup d'importance dans les westerns, c'est triste à dire... D'ailleurs, peut-être un jour, quelqu'un fera-t-il un western avec une femme pour personnage principal. Bref, Borden Chase a une grande affinité avec les thèmes et les hommes de l'Ouest. Avant les films que nous avons faits ensemble, il en avait écrit d'autres et je crois qu'ils étaient parmi les meilleurs.

— *Avec Borden Chase et Stewart, vous formiez une équipe idéale.*

— Oui, c'était une formule très excitante, parce que Borden et moi nous écrivions pour Stewart. Nous connaissions ses qualités et nous essayions de les développer, de lui donner une plus grande force de caractère encore. Avant la guerre, Jimmy était considéré comme un très grand acteur ; il était l'égal de Cary Grant. Mais après la guerre, le public réclama moins de comédies ; Jimmy fut alors l'interprète de deux ou trois comédies qui n'eurent guère de succès. Le problème pour cet acteur, pour cette vedette, était de trouver ce qu'il pourrait faire en dehors de ce qui avait fait sa gloire passée. C'est alors que nous avons eu l'idée de lui proposer de jouer dans un western, bien que Jimmy ne soit pas du type « grand costaud » et qu'on ne puisse lui faire affronter la terre entière qu'en prenant beaucoup de précautions. Dans *Winchester 73*, nous lui avons donné le rôle d'un homme avare en paroles, ce qui est toujours d'un très bon effet dans les westerns, parce que dans l'Ouest les gens ne parlent pas : on les entend juste grommeler : « *Humm, humm... Humm, humm...* » Ils réfléchissent intensément, mais il n'expriment pas leurs pensées, parce que s'ils les exprimaient, ce ne serait plus un western ! Ce qu'il ne faut jamais oublier lorsqu'on fait un western, c'est que les images sont bien plus importantes que le dialogue. Et pour donner du poids aux personnages, il faut savoir



James Stewart, blessé à la jambe dans *The Naked Spur*, est soigné par Janet Leigh.

choisir le cheval, les éperons, l'équipement convenables. Cela servit énormément Jimmy de passer de l'état de comédien léger qu'il était à celui d'homme fort, puisqu'il occupe à nouveau une des premières places au box-office.

La force de la détermination

— *Est-ce pour accentuer la faiblesse physique du personnage que Stewart est souvent blessé dans vos films ? Une balle dans la jambe dans* The Naked Spur, *une dans la main dans* The Man from Laramie, *une...*

— Oui, c'est un point très important. Je crois que la force d'un personnage apparaît clairement au public dans une scène qui prouve l'existence de cette force. Dans *Bend of the River* par exemple, quand, au sommet du Mont Hood, la caravane l'abandonne dans la neige, Jimmy se tourne vers son ennemi et lui dit : « *Je te retrouverai, quoi qu'il arrive* » ; et le public se rend alors compte qu'il le retrouvera parce que, quels que soient les obstacles dont il devra triompher, il fera face et le public désire qu'il le retrouve : à ce moment, il devient un personnage fort. Il en est de même dans *Winchester 73,* lorsqu'il dit : « *J'aurai mon frère, quand bien même ce serait la dernière chose que je ferais !* » Oui, la force d'un personnage n'est pas dans sa manière de distribuer les uppercuts ou de faire saillir ses muscles : elle est dans sa personnalité, c'est la force de sa détermination.

— *Il y a une scène identique dans* The Far Country.

— Oui, oui.

— *Vous aimez donc dépeindre des personnages moralement forts ?*

— C'est avec ce genre de personnages que j'ai rencontré le plus de succès, parce qu'il est plus facile au public de s'identifier avec lui. Le public aime qu'un per-

sonnage dise au départ : « *Je vais faire ceci* » et le fasse parce que 90 % des gens dans la vie ne réalisent jamais ce qu'ils espéreraient faire. Dans un film, si un personnage atteint le but qu'il s'est fixé, le public a l'impression qu'il aurait pu lui-même l'atteindre et se sent intimement lié au personnage. Dans *Winchester 73*, le héros dit qu'il trouvera l'assassin de son père, et il le trouve ; même dans *The Glenn Miller Story*, au début, Miller déclare qu'il va trouver quelque chose, et il le trouve. Prenez une comédie comme *Going my Way* de Leo McCarey : le petit prêtre dit qu'il va construire une nouvelle église parce que l'ancienne est devenue inutilisable, et il le fait. Cela explique aussi le succès de *Gone with the Wind* : Scarlett O'Hara dit qu'elle n'aura plus jamais faim et, effectivement, elle n'a plus jamais faim.

— *Nous avons fait, il y a près d'un an, un entretien avec Howard Hawks et vos propos sur la force des personnages rappellent certains des siens. Auriez-vous été influencé par Hawks ?*

— Je ne pense pas. Le metteur en scène que j'ai le plus étudié, mon metteur en scène favori, c'est John Ford. En un plan, il expose plus vite qu'aucun autre l'endroit, le contenu, le personnage. Il a la plus grande conception visuelle des choses et je crois à la conception visuelle des choses. Le choc d'un seul petit plan qui peut nous faire entrevoir toute une vie, tout un monde, est autrement important que le plus brillant des dialogues.

Rien ne vaut les extérieurs

— *Est-ce pour rendre visuelle la faiblesse physique de vos personnages, leur effort et leur lutte, que vous choisissez souvent des extérieurs accidentés, la montagne prenant par exemple beaucoup d'importance dans vos cadrages ?*

— Oui, c'est vrai. Mais en dehors de cela, je n'aime pas tourner en studio. J'aime aller en extérieurs essentiellement pour deux raisons. 1) Lorsque vous voyez le paysage, il peut vous venir une foule d'idées auxquelles vous n'auriez jamais songé sur un plateau. Le lit d'un fleuve, une montagne, un arbre, un rocher, ou quelque chose qui se trouve sur votre route peuvent doubler la vérité d'une scène, simplement parce que c'est là, parce que Dieu l'a mis là, et qu'il faut le mettre en scène ; 2) Les acteurs atteignent à bien plus de vérité en extérieurs. Dans un studio, tout est calme, tout est construit en prévision de la scène, les lumières sont allumées et on joue sa scène... Mais si l'acteur doit la jouer au sommet d'une montagne, au bord d'un fleuve, ou dans une forêt, il y a le vent, la poussière, la neige, le craquement des branches qui l'interrompent, qui l'obligent à se donner plus : il devient plus vivant. Voilà ce que j'ai découvert et c'est pourquoi je vais en extérieurs chaque fois que cela m'est possible. Dans *Serenade*, par exemple, il y a une scène où Mario est malade; je l'ai tournée dans une vieille petite chambre que j'ai découverte dans un hôtel. Cette chambre datait d'une cinquantaine d'années et était pleine de détails — des fils électriques, des moulures — que le plus grand décorateur n'aurait jamais imaginés. Vous voyez, en extérieurs, si étrange que cela paraisse, les acteurs deviennent plus francs.

— *Pour vous, le jeu est-il le plus important ? Ou bien est-ce la technique, ou le scénario... ?*

— On m'a posé cette question l'autre jour en Espagne et j'ai répondu qu'il y avait cinq éléments importants qui sont, dans l'ordre : 1) l'histoire; 2) le metteur en scène; 3) les acteurs; 4) les moyens techniques; 5) l'argent. Maintenant, si vous n'avez pas le dernier, ce n'est pas la peine de vous soucier des autres ! Oui, l'important c'est de faire quelque chose d'original de façon à ce que le public entre dans le jeu, qu'il ait un contact avec l'histoire. C'est encore plus vrai maintenant qu'autrefois. La plus grande vedette ne peut sauver un mauvais film : elle a besoin d'une

bonne histoire. L'histoire est conçue par le scénariste et par le metteur en scène, et le metteur en scène la porte à l'écran; par conséquent ces deux personnages sont bien plus importants que la vedette du film : on peut réaliser des recettes prodigieuses avec un film sans vedette.

— Et le producteur ?

— Il y en a plusieurs catégories. Il y a les producteurs genre Samuel Goldwyn: ils ont leur argent, leur standing artistique, ils achètent les sujets les plus chers, engagent les talents les plus sûrs et finalement font les films. Il y a ceux qui travaillent pour les différentes compagnies : eux ne sont pas des financiers, ils doivent simplement veiller à la parfaite organisation du travail. Leur seule activité créatrice consiste à trouver des sujets permettant d'employer les vedettes sous contrat.

— Il vaut certainement mieux travailler avec un petit producteur : il doit vous laisser plus de liberté.

— C'est vrai. En fait, j'aime encore mieux travailler en indépendant.

— Vous avez fait un film pour Hal Wallis, The Furies...

— Oui et c'est un bon producteur, l'un des meilleurs. Il prend des risques, tente des expériences, cherche à s'évader de la routine.

— Et vous travaillez maintenant avec Sidney Harmon.

— Oui. Je le connais depuis des années. Lorsque j'étais jeune, il était déjà un des producteurs cotés de Broadway. Il avait monté *Men in White* et... je ne sais plus, quatre ou cinq triomphes. Il a suivi toute ma carrière. Nous sommes toujours d'accord; il comprend ce que je veux et me laisse toute liberté. Aussi je l'aime bien.

— Nous ne pensons pas que vous vous désintéressiez tout à fait du travail à la caméra.



Présence de la montagne dans les films d'Anthony Mann : *The Last Frontier.*



Au milieu des rochers, l'équipe s'apprête à tourner un plan des *Furies*, avec Barbara Stanwyck.

— Non, bien sûr. Je dois reconnaître que j'aime bien le travelling et la grue, mais j'essaye toujours de suivre les personnages. Vous savez, je trouve que les gens qui partent sur un gros plan de rose et, parce qu'il faut bien qu'ils cadrent leurs personnages, se mettent à faire un long travelling arrière, ne sont pas très intéressants.

— *Nous avons eu récemment avec* The Last Frontier *une belle démonstration de votre maestria technique.*

— Ah, vous aimez ce film ? Moi, je le déteste. Cela aurait pu être un très, très grand film. L'histoire de ce demi-sauvage qu'impressionne l'uniforme, qui, de l'uniforme, apprend le bien et le mal et finalement désire se civiliser était un très bon thème. Mais nous avons échoué parce qu'il y avait trop de gens impliqués dans cette affaire : Harry Cohn, Jerry Wald et notre pauvre producteur qui était un bien gentil garçon, tous me traînaient dans les jambes. Si le résultat final est si confus, c'est qu'ils ne m'ont jamais laissé seul un instant.

— *Nous ne le trouvons pas tellement confus et, en tout cas, la beauté des images...*

— Oui, bien sûr les images sont belles, mais nous étions dans un si beau pays ; et, comme je vous l'ai dit, il y avait une merveilleuse idée de scénario au départ. Mais pour moi, *The Last Frontier* n'est qu'un pétard mouillé.

La grandeur des avions et la grandeur des sentiments

— *Si nous aimons* The Last Frontier *dont vous nous dîtes tant de mal, par contre nous n'aimons pas du tout* Strategic Air Command.

— Ah oui ? C'est bien normal... Ce fut un problème intéressant. Vous savez, Jimmy Stewart avait été colonel dans l'Air Force pendant la dernière guerre : il

commandait une escadrille et se conduisit très brillamment... Cela paraît invraisemblable lorsqu'on songe à Stewart acteur. C'est un grand pilote : il peut piloter un B.47 par exemple. Bref, il eut envie un jour de faire un film sur le S.A.C. et il vint me trouver : « *Que veux-tu raconter sur un sujet pareil ?* », lui dis-je. Il me traîna au Q.G. du S.A.C. voir le général LeMay et nous lui avons demandé ce qu'il pensait que nous pourrions faire, car il fallait bien nous assurer sa collaboration. Il nous donna son accord à condition que nous montrions l'énergie fantastique dépensée pour ces avions et que nous fassions bien comprendre que le S.A.C. avait été créé pour préserver la paix et non pas pour préparer la guerre. Il ne nous autorisa aussi à ne montrer qu'un seul de ces avions s'écrasant au sol parce qu'il ne fallait pas risquer de faire croire qu'ils ne valaient rien ! J'avais beau me donner du mal, je n'arrivais pas à introduire dans cette histoire un drame entre des personnages, probablement parce que la grandeur des avions et la grandeur des sentiments n'usent pas des mêmes unités de mesure. J'avais donc un problème très difficile à résoudre. Je décidais alors de prendre pour personnages principaux non pas June Allyson et James Stewart, mais le B.36 et le B.47 ; j'ai essayé de faire participer le public au voyage, de lui faire connaître ces avions, de lui communiquer l'excitation que procure ces deux prodigieux monstres en vol. Evidemment cela n'a rien à voir avec un drame, un conflit entre personnages humains : les hommes, à côté de ces avions géants, sont de minuscules fourmis qui mènent une vie normale, font des enfants, etc. Il n'était pas possible de filmer à la fois un drame entre personnages et l'histoire du Strategic Air Command. Le film eut un énorme succès aux Etats-Unis : près de sept millions de dollars de recettes ; je sais qu'en Europe on l'a détesté et cela ne m'étonne pas du tout, parce que je ne l'ai pas fait pour le public européen. Il était important que le gros public américain sache ce qu'est le S.A.C. puisqu'une partie



Pendant le tournage de *The Last Frontier*, Anthony Mann (la casquette blanche à gauche) fut bien entouré.

de ses impôts lui est consacrée ; nous avons travaillé dans cette optique. En Europe, il y a eu trop de dévastations, trop d'horreurs pour que l'on admire ces énormes avions capables de transporter une bombe atomique.

— *Ne préférez-vous pas faire* The Naked Spur *plutôt que* Strategic Air Command?

— Je préfère évidemment tourner un drame. Mais comprenez-moi bien : *Strategic Air Command* fut une expérience fascinante pour moi. J'ai volé en avion à réaction à 1.000 km.-h., j'ai franchi le mur du son, je suis monté dans un B.36 avec une caméra pour filmer le coucher du soleil. J'ai appris beaucoup de choses : ce tournage fut une véritable aventure. Mais je comprends très bien que ce film ne vous plaise pas du tout.

— *Nous préférons de beaucoup un film comme* The Man from Laramie *; êtes-vous satisfait de celui-là ?*

— Oui, je l'aime bien. Vous savez, il ne m'arrive jamais — ou très rarement — de voir un de mes films et de sortir content de la projection. Je le vois et le critique, probablement plus que vous, parce que je suis trop dans le coup, cela me touche de trop près. Je crois qu'il y a dans *The Man from Laramie* quelques scènes très réussies, mais j'aurais voulu aller plus loin que ne me le permit mon producteur ; sans doute avait-il raison d'ailleurs, puisque ce fut un grand succès. Nous avions repéré de très beaux extérieurs et... Depuis ces huit dernières années, j'arrive à dire petit à petit ce que je veux ; mais il se peut que vous luttiez pour quelque chose et que vous ne gagniez pas. Si l'on m'avait laissé entièrement libre pour *The Man from Laramie*, Stewart n'aurait pas été un personnage venu de l'extérieur : j'en aurais fait le frère aîné du jeune homme et la violence des rapports entre les personnages du drame en aurait été accrue ; en fait, il aurait même découvert à la fin que son père était le véritable auteur du trafic d'armes avec les Indiens. Je crois qu'ainsi l'histoire aurait eu bien plus de force, mais le producteur n'a pas osé.

Une histoire du monde

— *Votre avant-dernier film,* Men in War, *est votre première production indépendante ?*

— Oui, je suis en train de produire et de mettre en scène, pour Les Artistes Associés, une série de trois films, dont *Men in War* est le premier. Il va sortir à Los Angeles la semaine prochaine et à New York dans trois semaines. C'est un film dont je suis très content : je n'ai pas dépensé beaucoup d'argent ni pris beaucoup de temps pour le tourner et je crois que, sur le plan du scénario, il est assez original. C'est un film sur les détails de la guerre ; on n'y voit pas de grandes batailles, de généraux ou d'amiraux passant les troupes en revue et expliquant leur stratégie, mais on y parle du fantassin, ce simple soldat qui doit traverser le lit d'un fleuve, ou celui dont le fusil est rouillé et ne part pas lorsqu'il en a besoin pour sauver sa peau, ou celui qui enlève son casque et qu'une balle vient frapper en pleine tête, ou celui qui a du sable dans ses godillots et qui a mal aux pieds, mal au dos, les oreilles bourdonnantes ; il est sale et il se gratte. Tout n'est que détail, mais c'est ce qui fait la grandeur du fantassin, qu'il soit de l'époque napoléonienne, de la première ou de la seconde guerre mondiale, de Corée ou de n'importe où. J'ai voulu montrer ce que le fantassin endure et, pour cela, j'ai fait un film d'horreur et d'épouvante. Mon second film comme indépendant sera *Passenger to Bali* ; Phil Yordan en a écrit le scénario, tiré d'une pièce que Walter Huston jouait, il y a déjà quelques années, à Broadway. La seule interprète choisie pour l'instant est Sarita Montiel ; il y aura peut-être aussi Aldo Ray dans la distribution. Nous allons le tourner entièrement en extérieurs : nous commencerons à Mazatlan, au



James Stewart, dans *The Man from Laramie,* a failli être le fils de Donald Crisp.

Mexique, et tout le reste sera fait sur un cargo. C'est une histoire d'aventures, mais c'est aussi une histoire du monde, un monde réuni sur un petit cargo. L'équipage est espagnol, italien, français, allemand et anglais ; pour un autre personnage, les frontières n'existent pas : il vend et achète dans tous les pays et dans toutes les monnaies ; le capitaine, lui, est le champion de la démocratie ; il y a aussi une Chinoise. Çes trois derniers personnages entrent en conflit au cours du voyage. Enfin, le troisième film sera *Le Petit arpent du Bon Dieu.*

— C'est l'un de vos projets les plus curieux.

— Cela fait près d'un an et demi que nous avons acheté les droits de cette histoire, Erskine Caldwell, Philip Yordan et moi. Nous ne l'avons pas encore portée à l'écran, parce que nous n'arrivions pas à mettre l'affaire sur pied. Je dois dire que c'est un projet qui me passionne. Quand *Baby Doll* sortit, ce fut un grand succès ; tous les studios voulurent alors acheter « Le Petit arpent du Bon Dieu » qui est une bien meilleure histoire que celle de *Baby Doll.* Avez-vous vu *Baby Doll ?*

— Oui.

— Je trouve que *Baby Doll* n'est que l'histoire de trois simples d'esprit, plus abrutis l'un que l'autre. C'est un film très bien fait, mais ce n'est que du vent. Pour ma part, au milieu du film, j'ai perdu tout... je ne m'intéressais plus du tout à l'histoire : j'avais simplement l'impression d'assister aux ébats d'une bande d'abrutis, à croire que c'étaient les Marx Brothers. Je suis vraiment désolé d'être aussi sévère, mais ce film n'a été entrepris que pour le côté salace et sexy de l'affaire. Puisqu'il va faire de l'argent, il a atteint son but... Erskine Caldwell, à mon avis, est un bien plus grand écrivain que Tennessee Williams et dans « Le Petit arpent du Bon Dieu », au-delà des détails pornographiques, il y a l'amour charnel. Le personnage du père est un grand personnage, un grand homme, comme Job ; s'il creuse, ce n'est pas tellement pour chercher de l'or, mais plutôt pour préserver la cohésion

de sa famille qui ne rêve que séparation. C'est une tragédie dont le héros n'inspirera pas seulement du respect mais, je l'espère, de l'amour, parce que c'est réellement un grand personnage, malgré ses obsessions sexuelles. Sur ce plan, il y a des scènes bien plus sensationnelles que dans *Baby Doll*, et nous les filmerons. D'autre part, « Le Petit arpent du Bon Dieu » est le troisième best-seller au monde : plusieurs millions d'exemplaires vendus. La Bible vient en premier, en second vient un livre sur les bébés dont je ne connais pas le titre et ensuite vient le livre de Caldwell. Nous irons tourner en Georgie, à Augusta.

J'aurais mieux aimé faire l' « Idiot »

— *On vous a prêté l'intention de filmer « Les Frères Karamazov ». Est-ce exact ?*

— Non, ce n'est pas vrai. D'ailleurs « Les Frères Karamazov » ont été faits par David Selznick lorsqu'il a produit *Duel in the Sun* : c'était un western, mais en réalité ce n'était rien d'autre que l'histoire des « Frères Karamazov ». Et *The Furies* c'était « L'Idiot » : en fait, Niven Busch est parti du roman de Dostoïevsky, l'a transposé en western en apportant quelques modifications et en pensant que personne ne s'en apercevrait. Quand il m'amena son scénario, je lui dis que c'était « L'Idiot » et il fut bien obligé de l'admettre ; je lui fis alors remarquer qu'entre *The Furies* et « L'Idiot », j'aurais autant aimé faire « L'Idiot » ! Vous savez, chaque film est une aventure ; on croit tenir un sujet vraiment original et on finit par s'apercevoir qu'il a déjà été traité. J'aimerais chaque fois être sûr d'ouvrir une nouvelle route : je serais alors un génie. Mais je crois que personne n'en est jamais sûr, même pas le meilleur metteur en scène.

— *Il y a encore un autre projet curieux, celui de tourner* The Story of Townsend Harris.

— Pour celui-là, j'ai fait une transaction : j'ai acheté le sujet, puis je l'ai revendu, surtout parce qu'il me fallait une grande vedette pour tenir le rôle de Harris et que je n'avais pas les moyens de me l'offrir. Townsend Harris est un personnage très passionnant : c'est le premier homme blanc que l'on ait envoyé au Japon, le premier consul américain là-bas ; et la seule statue qu'on laissa debout à Tokyo pendant la seconde guerre mondiale fut celle de Townsend Harris, parce qu'il était une sorte de héros national. Pourtant, c'était un ivrogne sans ambition, mais il avait frappé l'imagination des Japonais. Nous l'avons vendu à la Twentieth Century Fox qui pourra plus facilement se payer une vedette : ils m'ont demandé d'en être le metteur en scène. Si l'affaire marche, je le ferai, sinon tant pis. Je tiens beaucoup à ce sujet et j'ai hésité à le vendre, mais il fallait un trop gros budget et j'avais trop d'autres choses en route simultanément.

— *Malgré votre amitié pour Borden Chase et James Stewart vous avez abandonné* Night Passage *dont ils étaient scénariste et vedette pour faire* The Tin Star. *Pourquoi?*

— J'ai préféré faire *The Tin Star* parce que *Night Passage* ressemblait trop à tout ce que j'avais fait avec Borden et Jimmy. On ne peut pas éternellement faire la même chose ; il faut changer de temps en temps.

— *Nous aimons bien avoir l'opinion des metteurs en scène américains que nous interviewons sur le jeune cinéma américain.*

— Parmi les jeunes, je crois que Zinnemann est le plus coté. J'aime bien Aldrich, Richard Brooks et l'auteur de *The Killing*, Stanley Kubrick : il a beaucoup de talent, d'imagination et il devrait faire parler de lui.

— *Et que pensez-vous de Nicholas Ray ?*

— Ah, Nick Ray ! C'est un grand ami à moi. Je trouve qu'à ses débuts il a prouvé qu'il avait un talent fantastique. Souvenez-vous de *They live by Night* ou de ce film avec Bogart sur Hollywood... *In a Lonely Place*. Ensuite, il s'est mis à se débattre dans trop de problèmes ; il se posait des questions bizarres. Je lui ai dit franchement qu'il devrait faire plus attention aux scénarios qu'il choisissait : il a très bien compris mes arguments. D'ailleurs *Rebel Without a Cause* est vraiment un chef-d'œuvre.

— *Avez-vous vu le film qu'il a fait avec Philip Yordan,* Johny Guitar *?*

— Non, mais il y a beaucoup d'histoires qui circulent à Hollywood sur ce film. Ils ont eu beaucup d'ennuis.

— *Et voyez-vous des films français de temps à autre ?*

— Je n'en ai pas vu tellement, mais il y en a quelques-uns qui m'ont frappé. Celui que je préfère est *La Grande illusion* ; j'aime aussi certains films de René Clair, *Le Million* ou *Sous les toits de Paris*. Parmi les autres, j'adore *La Ronde* : le tràvail de Max Ophüls est absolument fantastique. C'est pourquoi j'ai été voir *Elena et les hommes* et *Lola Montès* pendant mon séjour en Espagne ; malheureusement, les deux films étaient très nettement coupés et doublés en espagnol : je n'ai pu qu'admirer, mais je n'ai pas compris grand-chose à l'un comme à l'autre parce que je ne parle que l'anglais. Je suis vraiment un illettré.

(Propos recueillis au magnétophone par Charles Bitsch et Claude Chabrol.)



The Furies, transposition en western de l' « Idiot » (Barbara Stanwyck, Walter Huston et Judith Anderson).

FILMOGRAPHIE D'ANTHONY MANN

Etablie par Luc Moullet

Anthony Mann est né le 30 juin 1907 à San Diego (Californie).

N.B. — Lorsqu'au scénario figurent les lettres R ou N entre parenthèses, cela signifie que le scénario fut tiré d'un roman ou d'une nouvelle.

1942. — Dr. BROADWAY (Paramount).
Pr. : Sol S. Siegel.
Sc. : Art Arthur d'après un sujet de Borden Chase.
Ph. : Theodor Sparkuhl.
Int. : Macdonald Carey, Jean Phillips.

1942. — MOONLIGHT IN HAVANA (Universal).
Pr. : Bernard Burton.
Sc. : Oscar Brodney.
Ph. : Charles Van Enger.
Int. : Allan Jones, Jane Frazee.

1943. — NOBODY'S DARLING (Republic).
Pr. : Harry Grey.
Sc. : Olive Cooper, d'après un sujet de Frederick Hugh Herbert.
Ph. : Jack Marta.
Mus. : Walter Scharf.
Int. : Mary Lee, Gladys George.

1943. — MY BEST GAL (Republic).
Pr. : Harry Grey.
Sc. : Olive Cooper et Earl Fenton, d'après un sujet de Richard Brooks.
Ph. : Jack Marta.
Mus. : Morton Scott.
Int. : Jane Withers, Jimmy Lydon.

1944. — STRANGERS IN THE NIGHT (Republic).
Pr. : Rudolph E. Abel.
Sc. : Bryant Ford, Paul Gangelin, d'après un sujet de Philip McDonald et Michael Blankfort.
Ph. : Reggie Lanning.
Mus. : Morton Scott.
Int. : William Terry, Virginia Gray.

1944. — THE GREAT FLAMARION (LA CIBLE VIVANTE) (Republic).
Pr. : William Lee Wilder.
Sc. : Heinz Herald, Richard Weil et Anne Wigton, d'après Anne Wigton, inspirée par le personnage de Vicki Baum « Big shot ».
Ph. : James Spencer Brown Jr.
Mus. : Alexander Laszlo.
Int. : Erich von Stroheim, Mary Beth Hughes, Dan Duryea, Lester Allen, Esther Howard, Michael Mark, Joseph Granby, John R. Hamilton.

1944. — TWO O'CLOCK COURAGE (R.K.O.).
Pr. : Ben Stoloff.
Sc. : Robert E. Kent, d'après un sujet de Gelett Burgess.
Mus. : Roy Webb.
Int. : Tom Conway, Ann Rutherford.

1945. — SING YOUR WAY HOME (R.K.O.).
Pr. : Bert Granet.
Sc. : William Bowers, Edmund Joseph, Bart Lytton.
Mus. : Constantin Bakaleinikoff.
Int. : Jack Haley, Anne Jeffreys.

1945. — STRANGE IMPERSONATION (Republic).
Pr. : William Lee Wilder.
Sc. : Mindret Lord, d'après un sujet de Anne Wigton et Lewis Herman.
Ph. : Robert W. Pittack.
Mus. : Alexander Laszlo.
Int. : Brenda Marshall, William Gargan.

1946. — THE BAMBOO BLONDE (R.K.O.).
Pr. : Herman Schlom.
Sc. : Olive Cooper et Lawrence Kimble, d'après « Chicago Lulu » de Wayne Whittaker (N).
Ph. : Frank Redman.
Mus. : Constantin Bakaleinikoff.
Int. : Frances Langford, Russel Wade.

1947. — DESPERATE (R.K.O.).
Pr. : Michel Kraike.
Sc. : Harry Essex, d'après un sujet d'Anthony Mann et Dorothy Atlas.
Ph. : George E. Diskant.
Mus. : Paul Sawtell.
Int. : Steve Brodie, Audrey Long, Raymond Burr, Douglas Dowley.



Farley Granger et Jean Hagen dans *Side Street.*

1947. — RAILROADED (Reliance-Pathe Industries-Eagle Lion).

Pr. : Ben Stoloff et Charles F. Riesner.

Sc. : John C. Higgins, d'après un sujet de Gertrude Walker.

Ph. : Guy Roe.

Mus. : Alvin Levin.

Int. : John Ireland, Sheila Ryan, Hugh Beaumont, Jane Randolph.

1947. — T-MEN (LA BRIGADE DU SUICIDE) (Reliance-Pathe Industries-Eagle Lion).

Pr. : Edward Small et Aubrey Schenck.

Sc. : John C. Higgins, d'après un sujet de Virginia Kellogg.

Dial. : Stewart Stern.

Ph. : John Alton.

Mus. : Paul Sawtell.

Int. : Dennis O'Keefe, Mary Meade, Alfred Ryder, Wally Ford, John Lockhart, Charles McGraw, J. Randolph, Art Smith.

1948. — RAW DEAL (MARCHÉ DE BRUTES) (Reliance-Pathe Industries-Eagle Lion).

Pr. : Edward Small et William Cameron Menzies.

Sc. : John C. Higgins, Leopold Atlas, d'après un sujet de Arnold B. Armstrong et Audrey Ashley.

Ph. : John Alton.

Mus. : Paul Sawtell.

Int. : Dennis O'Keefe, Claire Trevor, Marsha Hunt, John Ireland, Raymond Burr, C. Conway, C. Williams.

1949. — REIGN OF TERROR (LE LIVRE NOIR) (Walter Wanger-Eagle Lion).

Pr. : Walter Wanger.

Sc. : Philip Yordan, Aeneas Mackenzie.

Dial. : B. Symon.

Ph. : John Alton.

Mus. : Sol Kaplan.

Int. : Robert Cummings, Richard Basehart, Arlene Dahl, Richard Hart, Arnold Moss, J. Barker, N. Lloyd, W. Crosby, Charles McGraw, Edmund Lowe, J. Doucette.

1949. — FOLLOW ME QUIETLY (*L'Assassin sans visage*) (*R.K.O.*).

Metteur en scène : *Richard O. Fleischer.*

Sc. : *Lillie Hayward, d'après un sujet de Francis Rosenwald et Anthony Mann.*

Int. : *William Lundigan, Dorothy Patricks.*

1949. — BORDER INCIDENT (INCIDENT DE FRONTIÈRE) (M.G.M.).

Pr. : Nicholas Nayfack.

Sc. : John C. Higgins, d'après un sujet de lui-même et George Zuckerman.

Ph. : John Alton.
Mus. : André Previn.
Int. : Ricardo Montalban, George Murphy, Howard da Silva, James Mitchell, Arnold Moss.

1949. — SIDE STREET (LA RUE DE LA MORT) (M.G.M.).
Pr. : Sam Zimbalist.
Sc. : Sidney Boehm.
Ph. : Joseph Ruttenberg.
Mus. : Lennie Hayton.
Int. : Farley Granger, Cathy O'Donnell, James Craig, Paul Kelly, Jean Hagen, Ed Ryan, Charles McGraw, Ed Max, Adele Jergens, Harry Bollaver.

1950. — DEVIL'S DOORWAY (LA PORTE DU DIABLE) (M.G.M.).
Pr. : Nicholas Nayfack.
Sc. : Guy Trosper.
Ph. : John Alton.
Mus. : Daniele Amfitheatrof.
Int. : Robert Taylor, Louis Calhern, Paula Raymond, Marshall Thompson, James Mitchell, Edgar Buchanan, Spring Byington, John Williams.

1950. — THE FURIES (LES FURIES) (Hal B. Wallis-Paramount).
Pr. : Hal B. Wallis.
Sc. : Charles Schnee, d'après un sujet de Niven Busch.
Ph. : Victor Milner.
Mus. : Franz Waxman.
Int. : Barbara Stanwyck, Wendell Corey, Walter Huston, Gilbert Roland, Judith Anderson, Thomas Gomez, Beulah Bondi, Albert Dekker, John Bromfield.

1950. — WINCHESTER 73 (WINCHESTER 73) (U.I.).
Pr. : Aaron Rosenberg.
Sc. : Robert L. Richards et Borden Chase.
Ph. : William Daniels.
Mus. : Joseph Gershenson.
Int. : James Stewart, Shelley Winters, Dan Duryea, Stephen McNally, Millard Mitchell, Charles Drake, John McIntire, Rock Hudson, Abner Biberman, John Alexander, Steve Brodie, Anthony Curtis.

1951. — THE TALL TARGET (M.G.M.).
Pr. : Richard Goldstone.
Sc. : George Worthing Yates, d'après lui-même et Geoffrey Homes.
Ph. : Paul C. Vogel.
Mus. : Newell P. Kimlin.
Int. : Dick Powell, Adolphe Menjou, Paula Reymond, Marshall Thompson, Ruby Dee, Richard Rober, Will Geer, Florence Bates.

1951. — BEND OF THE RIVER (LES AFFAMEURS) (U.I.) Technicolor.
Pr. : Aaron Rosenberg.
Sc. : Borden Chase, d'après B. Gulick (R).
Ph. : William Daniels.
Mus. : Hans J. Salter.
Int. : James Stewart, Arthur Kennedy, Julia Adams, Rock Hudson, Lori Nelson, Jay C. Flippen, Charles Johnson.

1952. — THE NAKED SPUR (L'APPAT) (M.G.M.) Technicolor.
Pr. : William W. Wright.
Sc. : Sam Rolfe et Harold Jack Bloom.
Ph. : William Mellor.
Mus. : Bronislau Kaper.
Int. : James Stewart, Janet Leigh, Robert Ryan, Ralph Meeker, Millard Mitchell.

1952. — THUNDER BAY (LE PORT DES PASSIONS (U.I.) Technicolor.
Pr. : Aaron Rosenberg.
Sc. : John Michael Hayes et Gilbert Doud, d'après George W. George et George F. Slavin.
Ph. : William Daniels.
Mus. : Frank Skinner.
Int. : James Stewart, Joanne Dru, Dan Duryea, Gilbert Roland, Jay C. Flippen. Marcia Henderson.

1953. — THE GLENN MILLER STORY (ROMANCE INACHEVÉE) (U.I.) Technicolor.
Pr. : Aaron Rosenberg.
Sc. : Valentine Davies et Oscar Brodney.
Ph. : William Daniels.
Mus. : Joseph Gershenson et Henry Mancini.
Son : Leslie J. Carey (Oscar).
Int. : James Stewart, June Allyson, Frances Langford, Louis Armstrong, Gene Krupa, Ben Pollack, Les Archie Savage Dancers, Les Modernaires, George Tobias, Barton MacLane, Sig Ruman, Charles Drake, Harry Morgan.

1953. — THE FAR COUNTRY (JE SUIS UN AVENTURIER) (U.I.) Technicolor.
Pr. : Aaron Rosenberg.
Sc. : Borden Chase, d'après « Alder Guiche », d'Ernest Haycox (R).
Ph. : William Daniels.
Mus. : Joseph Gershenson.
Int. : James Stewart, Ruth Roman, Corinne Calvet, Walter Brennan, John McIntire, Jay C. Flippen, Henry Morgan, Steve Brodie, Royal Dano, Jack Elam, Connie Gilchrist, Gregg Barton, Chubby Johnson, Eugene Borden, Allan Ray.

1954. — STRATEGIC AIR COMMAND (STRATEGIC AIR COMMAND) (Paramount) VistaVision et Technicolor.

Pr. : Samuel J. Briskin.

Sc. : Valentine Davies et Beirne Lay Jr, d'après Beirne Lay Jr.

Ph. : William Daniels (Thomas Tutwiler pour les séquences aériennes).

Mus. : Victor Young.

Int. : James Stewart, June Allyson, Frank Lovejoy, Barry Sullivan, Alex Nicol, Bruce Bennett, Jay C. Flippen, James Millican, Henry Morgan.

1954. — THE MAN FROM LARAMIE (L'HOMME DE LA PLAINE) (William Goetz-Columbia) CinemaScope et Technicolor.

Pr. : William Goetz.

Sc. : Philip Yordan et Frank Burt, d'après Thomas Theodore Flynn (R).

Ph. : Charles Lang.

Mus. : George Dunning.

Int. : James Stewart, Arthur Kennedy, Donald Crisp, Cathy O'Donnell, Alex Nicol, Aline MacMahon, Wallace Ford, Jack Elam, John War Eagle, Gregg Barton.

1955. — THE LAST FRONTIER (LA CHARGE DES TUNIQUES BLEUES) (Columbia) CinemaScope et Technicolor.

Pr. : William Fadiman.

Sc. : Philip Yordan et Russell S. Hughes, d'après « The Gilded Rooster », de Richard Emery Roberts (R).

Ph. : William Mellor.

Mus. : Leigh Harline.

Int. : Victor Mature, Guy Madison, Robert Preston, James Whitmore, Anne Bancroft, Peter Whitney, Pat Hogan, Manuel Donde, Guy Williams, Russell Collins.

1955. — SERENADE (SÉRÉNADE) (Warner Bros) Warnercolor.

Pr. : Henry Blanke.

Sc. : Ivan Goff, John Twist et Ben Roberts, d'après James Cain (R).

Ph. : J. Peverell Marley.

Mus. : Nicholas Brodszky et Sam Cohn.

Int. : Mario Lanza, Joan Fontaine, Sarita Montiel, Vincent Price, Joseph Calleia, Harry Bellaver, Vince Edwards, Edward Platt, Silvio Minciotti, Frank Vaconelli.

1956. — MEN IN WAR (Security-U.A.).

Pr. : Sidney Harmon.

Sc. : Philip Yordan, d'après « Combat » de Van Van Praay (R).

Ph. : Ernest Haller.

Mus. : Elmer Bernstein.

Int. : Robert Ryan, Aldo Ray, Robert Keith, Philip Pine, Vic Morrow, James Edwards, Nehemiah Persoff, Adam Kennedy, Anthony Ray, L.Q. Jones, Scott Marlowe, Walter Kelley, Robert Normand, Michael Miller.

1956. — THE TIN STAR (Perlberg-Seaton Prods.-Paramount) VistaVision.

Pr. : William Perlberg et George Seaton.

Sc. : Dudley Nichols.

Ph. : Loyal Griggs.

Int. : Henry Fonda, Anthony Perkins, Betsy Palmer, Michel Ray, Neville Brand, John McIntire, Mary Webster, Lee Van Cleef, James Bell, Peter Boldwin.



Arthur Kennedy et James Stewart dans *The Man from Laramie.*



Elia Kazan se branche sur *Baby Doll.*

L'ÉCRIVAIN AU CINÉMA

par Elia Kazan

Ce texte inédit d'Elia Kazan servira d'introduction au scénario de son nouveau film, A Face In the Crowd, *écrit par Budd Schulberg, qui va paraître incessamment en librairie à New York.*

I

J'ai débarqué à Hollywood en 1944 pour tourner mon premier film *Le Lys de Brooklyn.* J'allai directement du train à l'hôtel et pris ensuite contact avec mon producteur, Louis Lighton. C'était un brave homme, un peu vieux jeu, et aussi un excellent producteur. Sa vue déclinait et je le trouvai tout courbé sur son bureau, s'essayant à déchiffrer au travers de lunettes fortement grossissantes. Il travaillait au scénario du film. Il avait devant lui le roman de Betty Smith ainsi que plusieurs versions antérieures du scénario. Celles-ci étaient découpées en tranches, comme on dit dans les ateliers de réparation d'avions, pour en extraire les parties utilisables. Méticuleusement et avec une habileté consommée, le producteur groupait ces fragments en séquences, les disposant selon une progression dramatique et façonnant le tout en ce qu'il avait coutume d'appeler trois « actes ». Mais Lighton savait bien ce qu'il faisait : il avait commencé à le faire au temps du muet.

Le scénario fut attribué à Tess Slesinger et Frank Davis mais, pendant les neuf mois que j'ai passés à Hollywood à travailler sur le film, je ne les ai jamais rencon-

trés. Des années plus tard à New York j'appris la mort de Miss Slesinger. Je n'avais pas réussi à faire sa connaissance. Quelques années encore s'écoulèrent et un soir, à une party, un homme étrange s'avança vers moi et se présenta lui-même. C'était Frank Davis.

J'arrivais frais émoulu du théâtre et ce divorce entre les scénaristes et le metteur en scène, comme aussi bien entre les scénaristes et leur œuvre, me choqua profondément. Je devais apprendre que c'était la règle courante.

Je me rappelle mon premier repas à la cantine de la Twentieth Century Fox. On m'expliqua que M. Zanuck, flanqué de ses producteurs associés, mangeait en grand apparat derrière les portes closes de la salle à manger directoriale. Je m'en moquais. Seuls me fascinaient les grands metteurs en scène, pour sûr ! Ils étaient là, alignés contre la cloison la plus luxueuse, dominant l'immense réfectoire, chacun avec sa table réservée et sa serveuse préférée, également réservée, pour le servir. Les tables du centre étaient occupées par les vedettes, entourées de leurs favoris et sycophantes : maquilleurs, coiffeurs, doublures, agents de publicité, petits amis et petites amies. A d'autres tables bien en vue siégeaient les éminences grises de l'équipe technique, les opérateurs de prises de vues. Chacun avait ses chefs d'équipe, ses contremaîtres, ses accessoiristes, et ainsi de suite : un catalogue homérique.

Ce n'est qu'au bout de quelques semaines que je notai un groupe de têtes longues à une table excentrique et que je me mis en quête de les aborder. Leur isolement était tellement manifeste qu'il semblait voulu. Personne ne se mêlait à eux, personne ne se faufilait vers leur table. On aurait dit qu'ils s'étaient trompés d'adresse. Leur mise était plus discrète. Peu avaient ce teint bronzé à la mode que tout habitant à succès de Beverly Hills portera jusqu'à la tombe. Ils riaient d'une façon hystérique, tantôt exubérants, tantôt amers. Les scénaristes...

Certains d'entre eux étaient de simples nègres, s'avouant comme tels, d'autres des nègres non reconnus comme tels. Quelques-uns étaient de grands écrivains : un éventuel Prix Pulitzer du théâtre ou un célèbre romancier venus exécuter une commande pour l'écran. Tous, jusqu'au dernier, paraissaient gênés de se trouver là et cette gêne se traduisait par d'amères plaisanteries. Ils avaient la spécialité de se lancer dans d'interminables histoires sur le crétinisme des gens du cinéma. C'était à qui raconterait l'anecdote la plus terrible. Rien ni personne n'échappait à ce carnage, à commencer par eux-mêmes. Des sommes de talent se gaspillaient en railleries.

Mon éducation se poursuivit sur le plateau du *Lys*. Vu que j'ignorais tout du cinéma, Lighton mit à ma disposition un des meilleurs opérateurs d'Hollywood, Leon Shamroy. Je devais diriger mes scènes « *comme de la tranche de vie* » et Leon s'occuperait de les photographier. Il les prendrait sous divers angles qu'on pourrait ensuite utiliser au montage pour obtenir une parfaite narration cinématographique. Comme l'on sait, je venais de Broadway où l'écrivain est roi et sa prose sacrée par contrat. Je suis sûr maintenant que Léon avait lu le script, ou la majeure partie de celui-ci, avant de commencer à travailler sur le film, mais je sais qu'il ne regardait jamais les scènes de la journée avant de se rendre au travail chaque matin. Ce n'était nullement négligence de sa part, mais simple sagesse. Il craignait que le moindre coup d'œil sur la littérature du script ne gâchat son sens de l'efficacité visuelle. Le matin, quand j'arrivais sur le plateau, il m'y avait le plus souvent précédé, victime de l'insomnie (ayant trop dormi ou pas assez) et s'apprêtant à bénéficier des bons offices du gardien de plateau. En ces temps paradisiaques, chaque plateau avait son gardien. Selon un rite quotidien, on apportait à Léon du café, une tranche de gâteau, le DAILY VARIETY et le DAILY REPORTER. Tandis qu'il lisait, je m'occupais sérieusement de faire répéter les acteurs. A l'heure H, Leon posait le REPORTER et me demandait : « *Alors, quelle est l'ordure aujourd'hui ?* ». L'ordure, c'était le dialogue. S'il avait une critique à formuler, c'était toujours la même : « *A quoi bon toutes ces paroles ?* » Dans ses bons jours, il n'employait pas le mot ordure. Il disait « *l'ânerie* ».



Leon Shamroy.

Les scénaristes se trouvaient dans une position humiliante. Les fabricants de films tenaient absolument à passer pour des industriels. Toute industrie aspire à l'efficacité. Chaque grand studio lançait annuellement cinquante grands films sur le marché. Ils entendaient superviser la fabrication des scénarios selon des méthodes longuement éprouvées dans l'industrie automobile et l'industrie lourde. Leur système, à quelque variante, se ramenait à peu près à ceci :

Vous achetiez dès sa parution tout « sujet original » (roman, pièce, « idée de nouvelle »). De cette façon le studio se constituait un stock et se débarrassait de l'empêcheur de tourner en rond, l'auteur « original ». (Les scénaristes aimaient à raconter l'histoire du directeur de studio qui, ayant acheté un best-seller fameux, entre tout fier dans sa salle à manger et déclare ostensiblement : « *Je viens d'acheter une histoire formidable... mais je crois que je puis faire mieux encore !* »). L'étape suivante consistait en une conférence de production où l'on discutait du sujet choisi et, ordinairement, de la distribution des rôles. Le « sujet original » était alors confié à un spécialiste, le « construction man », qui avait précisément pour tâche de « faire mieux ». En d'autres termes, il devait réduire son sujet à des dimensions et à une durée acceptables, l'adapter à la personnalité des vedettes et en éliminer les éléments indésirables. Parmi ces derniers, on distinguait : les interdits du Code ; les détails susceptibles de choquer une portion quelconque des spectateurs du monde entier ; les fins malheureuses et les messages *(« Laissez-les à la Western Union ! »)*. Un mot résumait ce qui devait sauter : « *offbeat* » (qui sort des sentiers battus, N.D.T.). On désignait ainsi tout ce qui n'avait pas été fait auparavant, tout ce qui, pour employer le jargon des experts commerciaux, n'avait pas été sanctionné par l'expérience. Le « construction man », en clair, était supposé jeter les bases d'un succès (pour une raison inconnue, à cette époque, les écrivains d'Europe Centrale étaient très appréciés pour ce genre de travail. Leur connaissance de la langue et du pays laissait parfois à désirer, mais ils travaillaient comme des démons à construire et à découper leurs scénarios). Vu que le « construction man » était un spécialiste, le moment venait où on n'avait plus besoin de lui. On le priait poliment, par l'intermédiaire de son agent de publicité, de se retirer. Un spécialiste du dialogue, le « dialogue man », lui succédait (le verbe « dialoguer » s'ajouta au petit glossaire du scénariste hollywoodien). Après l'homme qui avait écrit les dialogues venait fréquemment un « polish man » (chargé de leur donner du lustre, N.D.T.). Le script approchait de sa finition (on l'espérait). Il y avait de fortes chances q'un « dialogue man » supplémentaire travaillât quelques semaines sur le film. Sa consigne était souvent fort simple . « *Trouvez des gags.* »

Qu'y avait-il de critiquable dans l'idée de louer un professionnel pour chaque spécialité ? Tout aurait dû marcher à merveille.

L'ennui, c'est que le découpage final était trop souvent grotesque. Les personnages ne tenaient pas debout. Les fils de l'intrigue s'emmêlaient inextricablement. Les moments de tension dramatique n'avaient plus aucun sens parce qu'on avait

égaré quelque part, au cours du travail à la chaîne, les détails qui les auraient introduits. S'il s'agissait d'un film de série B, on tournait en général, quoi qu'il arrive. S'il s'agissait d'une « grosse » production, le producteur, tel Leighton, veillait tard dans la nuit pour mettre au point un *dernier* découpage final avec des bouts et morceaux empruntés à toutes les versions antérieures. Le plus souvent c'était le metteur en scène qui s'en chargeait. Parfois aussi on faisait appel à un scénariste entièrement nouveau. Il fallait un bon bout de temps à la Guilde des Scénaristes pour décider lesquels de ces scénaristes avaient droit à une mention, et de quelle grandeur, au générique d'un film dont aucun d'entre eux n'était vraiment responsable.

II

Comme je l'ai dit, il y avait là de quoi dérouter un metteur en scène frais émoulu du théâtre. Le théâtre, c'était Eugène O'Neill, Sidney Howard, Robert Sherwood, S.N. Behrman, Thornton Wilder, Clifford Odets et vingt autres. L'auteur le plus insignifiant, le moins expérimenté, aussitôt entré en lice, jouissait de la gloire et des droits que lui avaient acquis les géants. Et nous autres, les acteurs, metteurs en scène, etc., nous savions que notre fonction était de donner vie aux pièces qu'ils écrivaient.

Le cinéma est différent, m'expliqua-t-on. La différence vient du pouvoir de la caméra. Le cinéma est un art plastique. La bande de celluloïd devrait pouvoir raconter une histoire sans l'aide de la piste sonore. Il est des choix artistiques cruciaux qu'il vous est impossible d'anticiper dans un scénario. Vous devez les faire heure par heure sur le plateau et dans la salle de montage. Un metteur en scène met en scène des pièces ; il *fait* des films.

Tout cela était vrai et j'ajouterai que je me pliai sans difficultés à la règle commune. Puisque j'étais seul de mon avis, j'évitai de critiquer une façon de penser qui attribuait aux metteurs en scène tous les pouvoirs et tous les mérites.



A Tree Grows in Brooklyn avec Dorothy McGuire, James Dunn et Lloyd Nolan : de la tranche de vie.

Il me fallut un bon bout de temps pour apprendre à connaître certains autres aspects de la fabrication des films. Ils ont également leur importance. Je les découvris en peinant sur des scénarios insuffisants, que j'aidai parfois activement à retaper. Je puis les résumer avec une brièveté douloureusement laconique :

Il n'y a pas de bon film sans un bon scénario.

Il n'y a pas de bon scénario sans un excellent scénariste.

Un excellent scénariste ne fera pas de l'excellent travail s'il n'est pas convaincu que le film est bien *son* film.

Je doute que le rôle de l'écrivain au cinéma puisse — ou doive — jamais être exactement le même qu'au théâtre. Mais j'ai longuement réfléchi ces derniers temps sur ce qui s'est passé au théâtre. Cette réflexion ne manque pas d'être opportune et salutaire.

Prenez la période 1900-1920. Le théâtre connaissait une extraordinaire prospérité à travers tout le pays. Il n'avait pas de concurrent. Les recettes étaient astronomiques. Le maximum d'originalité qu'il avait à nous offrir, c'était « The Girl of the Golden West ». Il payait son écho à la culture avec de poussiéreuses productions de Shakespeare. De toute façon, les pièces étaient considérées comme des véhicules à vedettes. La profession appartenait aux directeurs de salles et aux acteurs-directeurs. Les auteurs n'existaient pas. C'étaient de simples nègres produisant chaque saison de nouveaux véhicules, à la commande. Un auteur de théâtre éprouvait aussi peu de fierté pour son travail, en retirait aussi peu d'honneurs et d'indépendance que les scénaristes d'Hollywood à l'époque des vaches grasses. Et sa production, sans vouloir peiner quiconque, ne valait guère mieux... Survint le cinéma. D'abord on prétendit l'ignorer comme une vulgaire mode. Quand il se lança à la conquête du grand public et se développa au point de menacer de tout emporter, le théâtre n'eut d'autre alternative que s'améliorer ou périr... Il s'améliora. Et si spectaculairement, avec une telle rapidité, que dans les années 1920-1930, vous ne l'auriez pas reconnu. Peut-être l'apparition d'Eugène O'Neill à cette même époque fut-elle due au hasard, mais ce n'est pas par hasard que le théâtre lui ouvrit ses portes à cette période d'étrange compétition. Pressé par les circonstances, à la veille de la banqueroute, il laissa le champ libre à O'Neill, à ses recherches, à ses sujets inhabituels, à sa passion et à sa force créatrice. Il lui permit d'atteindre son plein développement. Et les talents qui succédèrent à O'Neill purent œuvrer en toute liberté. Pour la première fois des écrivains américains se tournaient sérieusement et avec enthousiasme vers le théâtre, sachant qu'ils pourraient y donner le meilleur d'eux-mêmes.

III

Nous voilà en 1957 et c'est la télévision qui est devenue « l'industrie ». Un géant, un géant qui ne s'arrêterait pas de grandir. Condamnée à dépasser le cinéma lui-même par son ampleur et commençant déjà à tout envahir. Nous nous en sommes aperçus. Pendant les élections, ou au cours de la série de programmes « Le Monde », ou lors des crises politiques, chaque foyer d'un bout à l'autre de l'Amérique est branché sur une des stations de TV que relie un même câble aux mêmes heures. Bonne ou mauvaise ou les deux, une chose est certaine : la télévision est là.

La télévision sert de sujet au second film que Budd Schulberg et moi-même venons de tourner ensemble. C'est également la force qui a ébranlé les fondements mêmes de l'industrie cinématographique. A notre tour maintenant, au cinéma, de nous améliorer ou de périr.

Lorsque la télévision fit son apparition, les gens de cinéma livrèrent bataille. Ils n'abandonnaient pas facilement. D'abord ils prétendirent qu'il n'y avait pas de menace de la télévision. Puis ils tentèrent de la combattre avec toutes les innovations techniques imaginables. Ils essayèrent de grands écrans de toutes les dimen-



Budd Schulberg fut le précieux collaborateur d'Elia Kazan pour *On The Waterfront*, avec Eva Marie Saint et Marlon Brando.

sions. Ils essayèrent le relief avec ou sans lunettes. Ils essayèrent les pistes sonores multiples et les budgets d'inflation. Tandis que j'écris ces lignes, la nouveauté est aux films-fleuves. On a tout essayé dans tous les domaines, sauf la vraie nouveauté : des sujets à trois dimensions, des scénarios neufs et meilleurs.

Certains signes indiquent qu'il va falloir se rendre à l'évidence. On ne pouvait ignorer la signification des plus récents Oscars : *Tant qu'il y aura des hommes* en 1954, *Sur les Quais* en 1955, *Marty* en 1956. De ces trois films seul le premier provenait d'un grand studio. Tous trois utilisaient l'écran ordinaire, démodé. Tous trois furent tournés en noir et blanc. Et malgré leurs différences, chacun d'eux visiblement, incontestablement, « sortait des sentiers battus ». Les spectateurs se moquèrent de la dimension de l'écran : ils allèrent voir ces films parce qu'ils les trouvaient vivants.

Les scénaristes ne cachèrent pas leur joie de cette célébrité toute neuve qui allait bien au-delà de leurs propres Oscars. On remarquera que, dans chaque cas, le scénariste avait suivi le film du début à la fin, collaborant activement avec le metteur en scène. James Jones avait écrit un roman brûlant à partir de ses expériences de guerre. Daniel Taradash fit sien le sujet, en tira un excellent scénario et collabora étroitement avec Fred Zinnemann, le metteur en scène. Budd Schulberg élabora un scénario original après un long travail de recherche, suivant ses convictions et ses sentiments, me consultant fréquemment pendant qu'il rédigeait son script, et se tenant à mes côtés durant la majeure partie du tournage. Paddy Chayevsky agrandit son sketch de télévision aux dimensions d'un film et assista Delbert Mann de ses conseils pendant la réalisation.

Pour en revenir aux fabricants de films, ils se font du souci. Le thermomètre des recettes est descendu très bas, a légèrement remonté, puis s'est à nouveau effondré. Les salles de cinéma ferment, retournent à l'obscurité. Le bruit circule qu'un des grands studios va être vendu à une entreprise immobilière. A ces moments de confusion et de panique, l'imagination des grands producteurs se découvre soudain des ailes. Ils se sont mis à se rendre compte que le scénariste — ce type bizarre, peu sûr, manquant de confiance en soi mais jaloux de son indépendance — pouvait seul leur apporter de vraies nouveautés.

Le premier indice d'un changement dans l'ancien état de choses apparut d'une façon étrange mais caractéristique : par un certain relâchement du Code de censure que l'industrie s'était volontairement imposé. On s'écarta de la règle absurde et paralysante *qu'il faut plaire à tout le monde et ne choquer personne*. Une loi plus vieille encore se vérifia au box-office : en essayant de plaire à tout le monde, vous ne plaisez à personne.

En même temps, les tabous tacitement acceptés commencèrent à perdre de leur force. La superstition concernant les sujets « offbeat » changea de nature. Le sujet « offbeat » parut affecté d'un mystérieux coefficient plus. Avec beaucoup de circonspection les services littéraires des studios reçurent pour consigne de rechercher des sujets dotés de cette qualité particulière.

Les scénaristes — ces gens sarcastiques qui avaient l'habitude de faire bande à part à l'autre bout de la cantine du studio — se voient maintenant donner de l'avancement. Certains d'entre eux ont été promus à des fonctions « supérieures » sans le moindre rapport avec leur métier d'écrivain. Ils sont devenus producteurs et (ou) metteurs en scène. Comme il semble évident qu'on a besoin des scénaristes en tant que scénaristes, cette promotion peut paraître aussi inexplicablement ridicule que l'ancienne attitude d'Hollywood dont j'ai parlé plus haut. Mais c'est au moins la preuve par l'absurde que les scénaristes « ont quelque chose » et que ce quelque chose est désormais indispensable, quelle qu'en soit la nature. A plus juste titre, des livres et sujets divers autrefois jugés impropres pour le cinéma sont achetés et mis à l'essai. Dans un nombre de cas étonnant, l' « auteur original » se voit confier le soin de faire sa propre adaptation cinématographique. Mais surtout les scénaristes sont flattés, cajolés et grassement payés pour écrire des films originaux et sérieux. C'est là un progrès décisif qui autorise tous les espoirs.

Autre signe prometteur : le nombre croissant de petits groupes de production indépendants qui sont financés par les grands studios et opèrent avec une liberté de manœuvre inimaginable dix ans plus tôt. L'ambiance prévalante : « *Laissez-les tenter leur chance...* »

Je suis un de ceux qui tentent leur chance. J'ai formé ma propre compagnie, Newtown Productions. Je suis mon propre patron. Je tourne mes films comme il me plaît. Il m'arrive aussi de commettre mes erreurs. Un résultat dont je me flatte, c'est d'avoir, contre l'avis de toute la profession, renversé l'équilibre traditionnel et accordé plus d'importance au scénariste qu'aux vedettes. Je ne crois pas avoir commis là une erreur.

Voyez-vous, je pense qu'aujourd'hui même une chance magnifique nous est offerte. L'effondrement du vieux système de production à la chaîne laisse le champ libre aux gens doués d'imagination. C'est un stimulant pour tous ceux qui ont quelque chose de personnel et vigoureux à exprimer. L'art n'a de sens que personnel. On ne peut le fabriquer en série. De par sa nature il est supposé inquiéter, provoquer, enrichir et « choquer ».

Je voudrais soulever une dernière question au sujet des scénaristes, car elle a son importance. Pour en revenir aux lauréats de l'Académie du Cinéma, Dan Taradash, Budd Schulberg et Paddy Chayevsky, remarquez qu'ils ne méprisent pas le cinéma. Ils ne considèrent pas le métier de scénariste comme indigne d'eux, ou comme une forme d'art inférieure. La première fois que j'ai rencontré Budd, il venait



Andy Griffith et Patricia Neal dans *A Face in the Crowd,* film où Kazan refait équipe avec Budd Schulberg.

de publier trois romans importants et très réussis mais il me déclara : « *Mon Dieu, j'aimerais écrire un de ces jours un vrai bon film.* » J'entendis Paddy employer presque les mêmes mots en 1951 alors qu'il n'était qu'un jeune écrivain de TV. L'un et l'autre y ont parfaitement réussi. Je crois que Budd a réussi une seconde fois.

Quelques pages plus loin, vous lirez le scénario qu'il a écrit pour *A Face in the Crowd.* Le fait même que ce scénario soit publié lui confère une nouvelle dignité. La façon dont le film fut tourné est elle aussi révélatrice. Comme je l'ai dit plus haut, nous l'avons conçu ensemble. De la manière suivante.

Après *Sur les quais,* Budd et moi-même décidâmes de tourner un second film, d'après sa nouvelle « Le Voyageur de l'Arkansas ». L'impulsion vint en partie du récit lui-même, mais plus encore d'une série de conversations que nous eûmes sur... eh bien ! un peu sur tout. Sur la TV — son pouvoir hypnotisant, très dangereux en puissance, et pourtant à certains moments si brillamment persuasif, sans rien de néfaste. Nous discutâmes de Huey Long dont la force de rayonnement aurait été tellement plus considérable s'il avait pu disposer de la télévision. Nous parlâmes des fameuses émissions de Nixon, quand la question de ses finances privées se transforma en une défense du chien de ses enfants. Nous évoquâmes le mal causé par le Sénateur MacCarthy à sa propre cause quand il murmura une fâcheuse remarque à son jeune assistant face aux caméras. Nous discutâmes la façon dont les personnalités officielles doivent maintenant répéter leurs émissions, et la possibilité qu'a la télévision de créer du jour au lendemain un grand acteur ou un grand politicien — ou de briser un homme avec la même rapidité.

Tout en discutant du scénario, nous nous mîmes à suivre les programmes bien plus assidûment que nous ne le faisions auparavant l'un et l'autre. De temps à

autre, une brillante émission apparaît sur les écrans de TV, comme le reportage intitulé « La Première Guerre Mondiale », le combat Basilio-Saxton, l'interview du Colonel Nasser par Ed. Murrow, le Yogi Berra bondissant dans les bras de Don Larsen, ou Mary Martin et Ethel Merman. Mais la TV, ayant gagné la première place dans le domaine du spectacle, doit payer le prix de sa victoire. Elle est devenue une marchandise. Elle n'a pas le droit de « choquer ». Elle est standardisée. Et aussi profondément que vous soyez plongé dans le spectacle qu'on vous montre, tout à coup surgit un de ces bonshommes qui avec une jovialité terrifiante viennent vous vanter les mérites d'une marque de soupe, de savon ou de cigarettes.

Nous fîmes connaissance avec les nouveaux Monsieur-Tout-le-Monde préfabriqués qui encombrent certains programmes et les incursions dans le marécage politique de ces « Je-ne-sais-rien-du-tout-mais-je-n'en-pense-pas-moins ». Nous réfléchîmes sur le pouvoir de la télévision de vendre des personnalités synthétiques de la même manière qu'elle vend de la soupe ou du savon.

Nous nous rendîmes à Madison Avenue, tels des explorateurs en terre inconnue. Nous causâmes avec des acteurs, des chefs-comptables et des scénaristes. Nous eûmes des entrevues avec de gros pontes, déjeûnâmes avec des pontes de moyenne envergure, et prîmes un verre avec des pontes petit format. Nous leur sommes très reconnaissants à tous, ne serait-ce que pour nous avoir permis d'assister à une conférence sur la façon de photographier une bouteille de sauce tomate.

Nous écoutions, nous lisions, nous prenions des notes, nous les comparions, nous discutions toujours ce que nous avions vu. Au travers de ces conversations et grâce à notre désir mutuel de dire quelque chose sur ce géant des temps modernes, notre film acquit sa forme définitive.

Budd en fut la source première et, peut-être, la conscience. Je restai à sa disposition et souvent à ses côtés durant les mois qu'il passa à écrire le scénario. Il fut avec moi lors du choix des interprètes et de tous les autres préparatifs. Nous partîmes ensemble à Piggott, Arkansas, et décidâmes que c'était l'endroit voulu pour tourner les scènes de campagne. Il nous y accompagna en extérieurs ainsi qu'à Memphis. Chaque jour il était sur le plateau à New York et collaborait activement avec nous. Je n'ai jamais travaillé aussi étroitement avec un auteur au théâtre.

Et à l'heure du repas nous mangions ensemble.

New York, décembre 1956.

Elia KAZAN.

POST-SCRIPTUM

Elia Kazan naquit le 7 septembre 1909 à Constantinople d'une famille grecque (son vrai nom est Kazandjopoulos) spécialisée depuis plusieurs générations dans le commerce des tapis. Il émigra avec ses parents à Berlin, puis aux Etats-Unis : il avait quatre ans. Il étudia à New York puis au Williams College, dont il sortit avec la mention *cum laude*. Il suivit ensuite les cours de l'Ecole dramatique de l'Université de Yale. De 1935 à 1948, il travaille au Group Theater où il est successivement régisseur, comparse, vedette. En 1947, il fonde avec Cheryl Crawford l'Actors' Studio. Lee Strasberg se joint bientôt à eux et deviendra peu à peu l'animateur artistique du Studio. Cette même année voit Kazan consacré simultanément à Broadway (mises en scène de Tennessee Williams et Arthur Miller) et à Hollywood *(Boomerang, Gentleman's Agreement)*.

De l'été 1934 au printemps 1936, Kazan fut membre du parti communiste. Il le quitta, selon sa déclaration du printemps 1952 publiée dans le NEW YORK TIMES, parce que : « *Etre membre du parti communiste vous laisse un arrière-goût de l'état policier. C'est un goût dilué mais amer et inoubliable.* » A l'opposé de personnalités qui, traduites devant le Comité des Activités Anti-Américaines de MacCarthy, donnèrent de faux noms ou refusèrent de témoigner (comme

Jules Dassin, émigré en Europe, ou Abraham Polonsky, réduit à travailler sous un nom d'emprunt à la Télévision), Kazan s'engagea à fond dans ce qu'il considérait comme une sorte de devoir moral : « *Une expérience de première main de la dictature et du contrôle de la pensée ont laissé en moi une haine durable de ces procédés. Elles m'ont laissé une haine durable de la philosophie communiste, de ces méthodes, et la conviction qu'il faut partout les combattre.* »

Négligeant le théâtre ces derniers temps, Kazan se sent de plus en plus attiré vers le cinéma : « *Il me semble que je n'ai même pas commencé à faire ce que je désire. Je désire tourner le plus de films possibles. Au théâtre le metteur en scène est uniquement au service de l'auteur. Mais au cinéma il peut créer... J'aimerais moi-même être écrivain pour pouvoir assumer intégralement la création artistique.* » Détracteur de l'écran large, Elia Kazan n'en a pas moins fait date avec le CinémaScope *A l'est d'Eden*, où triomphait son sens aigu du « timing » dramatique. Kazan est aujourd'hui le seul cinéaste américain à assurer la responsabilité intégrale du montage de ses films, les studios d'Hollywood qui distribuent ses films n'ayant aucun droit de regard sur son travail (à l'opposé de ce qui se produit même pour des producteurs-metteurs en scène comme Howard Hawks, George Stevens ou Robert Aldrich). En cours de tournage, Kazan travaille avec son monteur constamment à ses côtés. Il utilise de plus en plus des acteurs formés à l'Actors' Studio, même s'ils sont encore ignorés du public de cinéma, comme Carroll Baker et Eli Wallach dans *Baby Doll*, ou Andy Griffith et Lee Remick dans *A Face in the Crowd*.

« *Je tourne de plus en plus au gré de ma fantaisie,* ajoute Kazan, *au fur et à mesure que les scènes se présentent. J'aimerais faire un film sur l'immigration, ce qui n'a jamais été réalisé auparavant. J'aimerais faire un film sur mon peuple, les Grecs. Je deviens impatient. Peut-être parce que je me sens plus confiant, peut-être qu'il me reste un peu moins de temps chaque jour.* »

L. Ms.



Un film d'Elia Kazan que nous ne verrons jamais pour raisons politiques : *The Man on a Tight Rope* avec Gloria Grahame.

CINÉMA, SEPTIÈME ART, DIXIÈME MUSE, CINQUIÈME ROUE...

Notes de

Lo Duca

Avec ces notes, Lo Duca nous quitte. Lui aussi venait de l'équipe de LA REVUE DU CINÉMA *de J.G. Auriol et il a été avec nous un des fondateurs des* CAHIERS DU CINÉMA. *Mais, depuis longtemps il ne disposait plus des heures nécessaires à suivre une publication, fût-elle mensuelle, et d'autres secteurs du cinéma l'intéressaient davantage que la critique. Cette « contagion » lui est venue du Cinéma d'Essai, qu'il a dirigé pendant quatre ans, et qui l'a plongé dans un cinéma militant où il reste.*

Eric Rohmer remplacera Lo Duca auprès de nous au triumvirat de la rédaction en chef. On se souvient peut-être qu'en 1950 *il avait remplacé, à la tête de* La Gazette du Cinéma, *son ami le plus proche, Maurice Schérer, dont il avait su garder l'esprit de synthèse et la langue raffinée. A nos deux amis, celui que nous regrettons de voir partir et celui que nous sommes heureux d'accueillir ici, notre salut et nos vœux.*

A. BAZIN ET J. DONIOL-VALCROZE.



Ces notes tombent en plein remous. Le cinéma avait une pensée de Léonard à assimiler : « Atteindre la troisième dimension, bien que ne disposant que des deux premières ». Le cinéma a préféré l'aventure des « trois » dimensions, de l'écran circulaire (j'exagère à peine), de la stéréophonie et autres laissés pour compte de la technique. Il aurait été bien plus utile de développer une curieuse affirmation de saint Thomas d'Aquin : « La passion est déclenchée par l'image ; *laquelle peut être changée* », où nous trouvions l'élément fondamental de la filmologie et le secret du montage. On a choisi le chemin des curiosités de foire, ainsi que dans ma jeunesse les poètes futuristes écrivaient sur des feuilles d'aluminium pour renouveler la poésie et collaient des lentilles bouillies sur des toiles pour faire de la « peinture engagée ».

Quoi qu'il en soit, la technique a ses lettres de noblesse et s'il faut la maudire, il convient de le faire après coup.

La technique du cinéma a permis de matérialiser, visualiser ou concrétiser des formes abstraites. Cette opération, par ses apparences, a été assimilée à la magie. Il y a « magie » jusqu'au point où les faits demeurent inexplicables. Nous savons rigoureusement, au contraire, de quoi il s'agit. La magie commence dès que les réflexes humains changent ou varient *indépendamment* de la technique mais selon nos dosages.

Le cinéma a permis des prodiges, dont il est toujours bon de dresser l'inventaire :

— la compression du temps (le blé qui va du grain à l'épi mûr, en dix secondes) ;

— l'extensibilité du temps (la marche très lente d'un obus) ;

— l'indépendance du temps (les « reprises » automatiques) ;

— la suppression de l'espace (macro et micro-cinématographie, téléobjectif, etc.) ;

en sont les manifestations les plus classiques et les plus spectaculaires. Nous avons vu les constellations ou le microcosme vivre sous nos yeux, à l'échelle de nos sens. Nous avons vu le cheval au galop planer doucement, sans souci de la pesanteur ou de l'effort. Depuis Muybridge, nous avons vu le corps de la femme — jusque là figé par les arts plastiques — en mouvement, obsessionnant dans l'accélération, symphonique dans le ralentissement. Nous avons vu des monceaux de gravats et de pierres informes se dresser dans l'espace jusqu'à constituer un palais. Le cinéma n'a pas dédaigné d'immobiliser la flèche de Zénon ou la vie ailée de l'hélice.

Outil prodigieux, le cinéma ne se refuse aucun miracle.

Mais le cinéma est-il un art ?

*
* *

Posée pour un art traditionnel, la question est vide de sens. Que la peinture — au pinceau, au couteau, au pistolet ou même ramenée aux « collages » de Matisse et de Titina de Filippo — soit un art, personne n'en doute, tout en admettant l'existence de simples exécuteurs, copistes plus ou moins rusés, artisans du trompe-l'œil ou dialecticiens d'un abstrait indéfinissable. Nous pourrions faire dévier le débat en nous retranchant derrière cette évidence. Mais le débat mérite d'être affronté.

En général, la technique du cinéma effraie l'artiste et hypnotise le critique. Pourtant, les affinités de cette technique avec l'architecture du moyen âge sautent aux yeux même au delà des caractères sociaux communs. La cathédrale était le fruit d'un ensemble fait de connaissance ou de science. On ne voit pas en quoi un phénomène photo-électrique ou de



Depuis Muybridge nous avons vu le corps de la femme en mouvement.

persistance rétinienne nous gênerait plus que la présence d'une équerre à côté du temple. A son état actuel, qui est un état transitoire, il est évident que la technique du cinéma est un état supérieur du développement de toute technique de l'art. Elle joue un rôle important si nous savons distinguer, comme Ragghianti,

a) la vision cinématographique,

b) la reproduction de la vision cinématographique.

La vision est ancienne et dépasse l'existence historique du cinéma. Par contre, la technique du cinéma permet de la reproduire, c'est-à-dire de la fixer ; c'est là le « nouveau » du cinéma. Mais devant l'art, cette nouveauté est bien mince. « Le cinéma est nouveau seulement dans ses expressions individuelles [...]. Sur le plan général et abstrait, il n'est ni nouveau, ni ancien : il n'est rien. » (Ragghianti).

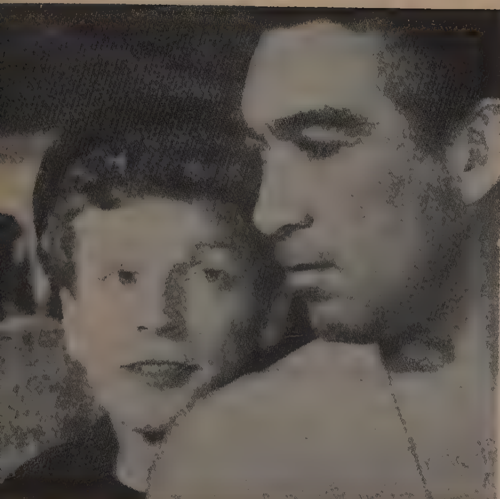
Prenons le cinéma dans sa structure et d'abord dans son fondement : l'image. Dans le langage cinématographique ce mot est « abstrait », car une image seule (correspond à la projection à 1/24e de seconde) n'est pas perceptible à l'œil dans le mouvement. Mais cette fraction-image existe par des déductions laborieuses, en dehors du fait même de pouvoir la saisir entre deux doigts...

Cette image (1/24e de seconde) *est* une photographie. Coïncidence capitale mais accidentelle, qui ne sert aucunement ici notre thème et qui a déclenché tous les abus du discours. La photographie est une opération artistique qui *s'achève* dans l'image, tandis que le cinéma *part* de cette image pour atteindre la perceptibilité, *puis* le rythme et les possibilités de l'art.

Mais n'oublions jamais dans l'esthétique du cinéma, que la photographie est née d'une *anamorphose* déterminée, c'est-à-dire d'une déformation conventionnelle par laquelle une image est perceptible si elle est reproduite selon certaines règles de *perspective* coordonnées depuis la Renaissance.



Dans *Roméo et Juliette*, Castellani a donné un exemple éclatant de cette « géographie idéale » qui est faite d'une mosaïque de *lieux* réunis par le montage-image.





Deux exemples de doublage : Dans *La Strada* la voix de Richard Basehart était doublée par celle d'un acteur italien ; dans *Gervaise* le « tra-la-la » de Suzy Delair était doublé par celui de Rita Cadillac.

En procédant toujours par analogie et sur des points de repère communs, notre image-photo correspond probablement à un *mot* d'un langage articulé (1).

La photographie reste le fondement du cinéma actuel ; exprimé en symboles, le cinéma ne peut être que

$$\left[(ph) \cdot (ph)\right]^n$$

ph étant « photographie » et *n* le « nombre des photographies composant le film ». Mais *n* exprime en même temps l'effet d'un montage.

Le montage *dose* les effets prévus, *ainsi* qu'un peintre *suggère* par un élément chromatique qu'il choisit. Remarquons que chaque fragment du montage n'a pas de signification en soi ; c'est l'élément *suivant* ou *précédent* qui lui donne son expression. C'est donc le montage dans son essence qui crée le film en tant qu'œuvre d'art.

Un dictionnaire n'est pas une œuvre d'art, bien qu'il contienne les éléments évocateurs de la réalité. Cependant, les mêmes mots, employés selon une architecture déterminée donnent le poème ; de même, chaque image n'est que la reproduction fantomatique d'un élément de la réalité. C'est le mouvement et le montage qui font le film, et l'œuvre d'art s'il y a lieu.

Le cinéma n'est donc pas un ensemble d'images (photographies), mais un dosage d'images et un dosage des impressions visuelles et psychiques qui en découlent.

« Le dosage d'images » appartiendrait — selon nous — à l'esthétique proprement dite ; « le dosage des impressions visuelles et psychiques » à la filmologie.

(1) Mortimer J. Adler, professeur de philosophie à l'Université de Chicago, a donné un tableau d' « analogies » assez clair :

— **lettre** = image.
— **syllabe** = série d'images indivisibles.
— **nom** = fragment sans mouvement (« nature morte »).
— **verbe** = fragment indiquant le mouvement.
— **conjonction** = fermeture ou ouverture, ou fondu enchaîné.
— **phrase** = une scène.
— **période** = une séquence.
— **paragraphe** = une série de séquences avec unité de récit.

Cela explique pourquoi tant de films aux images admirables, aux décors fignolés, aux acteurs maîtres de leur jeu, aux répliques étourdissantes, n'ont rien de commun avec l'art. Et par contre, des films qui ont l'air d'être improvisés, au récit a-logique, aux acteurs qui n'offrent que leur jeunesse réelle et leur plaisir d'être, nous touchent et nous marquent profondément. C'est ici que l'abîme se creuse entre la critique traditionnelle qui en est encore à sa « culture » et à sa « logique » et ignore totalement que le public du spectacle cinématographique est comparable au public du théâtre du moyen âge, où le spectacle n'était par une réalité intellectuelle. Ne parlons pas des critiques qui se veulent cartésiens. L'exemple le plus prodigieux nous vient d'Emile Henriot, de l'Académie française, devant *Clair-Obscur :* « C'est beau, évidemment — écrit-il — par les images alléguées : mais qu'est-ce que cela veut bien dire ? Suis-je donc si cartésien de vouloir tout le temps désirer comprendre ? A force de lire, il me semble qu'on est excusable de chercher à savoir, en fin de compte, ce qu'on a lu. Ou si ces logogriphes, ces rebus, n'ont pas d'autre sens et objet que de vous donner à deviner des images ? Devinettes, plaisir enfantin. Toutefois, ici, voici les images : Persée, la Gorgone et Pégase, le cheval ailé né du sang de cette Gorgone. Très bien, mais quel est cet ange de colère, et ce silence découpé ? Le poète veut-il exprimer que le cheval vole sans bruit ? »

C'est l'expression même — digne d'une anthologie idéale de la non-communication — de certains critiques qui « expliquent » Fellini ou Clément. Pour chaque *alter ego* d'Henriot il faudrait bannir le génie, dont le cinéma pourrait être le domaine, si le « génie éprouve un besoin insatiable d'expression » (Bergson, XII, 43).

(*Voir suite page* 53.)



Jacques Tati n'a pas fini de nous étonner: *Mon oncle* est un des chefs-d'œuvre du film en couleurs.

LA PHOTO DU MOIS

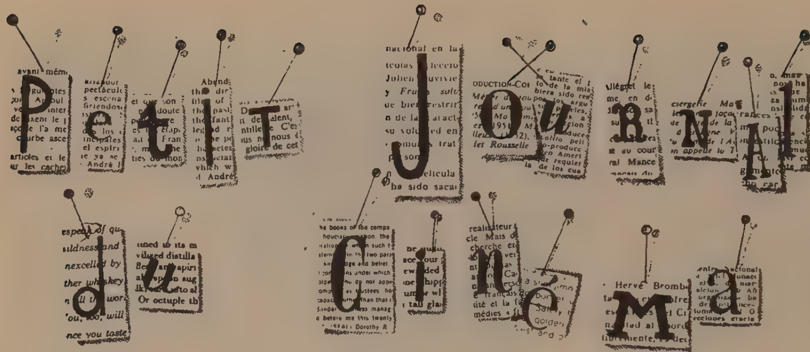


En partant pour l'Inde, Rossellini avait pris la précaution de mettre dans ses bagages un scénario entièrement composé par lui à Paris. Mais je ne pense pas qu'il ait fait là une entorse à ses principes. Ayant eu la chance de l'approcher souvent durant la genèse de ce scénario, je puis affirmer qu'il connaissait parfaitement la civilisation de l'Inde.

Comme il l'écrivait lui-même dans LES CAHIERS : « *Dans chaque pays on raconte des histoires « drôles », et ces histoires, en vérité, plus ou moins drôles, sont révélatrices de la vie de ce pays... Ce sont des histoires de ce genre qui donnent l'angle de vision convenable.* » (N° 52.) Dès le moment où il conçut son projet (1955), il se fit donc raconter quantité d'histoires « drôles ». Il se fit envoyer les journaux indiens (dont beaucoup paraissent en anglais) et se mit à lire tous les faits-divers. Il consomma en un an un nombre impressionnant d'ouvrages sur l'Inde : philosophie, religion, histoire, reportages, romans.

Une fois sur place, il parcourut en tous sens le pays. Le Pandit Nehru l'invita à l'accompagner, dans son avion personnel, lors d'un de ses périples. Pendant ces voyages, il a tourné plus de quatre mille mètres de pellicule en couleurs, qui formeront la matière de plusieurs documentaires.

Puis, en février dernier, il a commencé son long métrage, composé de onze sketches, j'allais écrire onze fioretti, exposant certains aspects de l'Inde actuelle. Le gouvernement indien a décidé de participer à la production du film. Je ne puis raconter ici le détail du scénario qui comprendra notamment : l'histoire d'un disciple de Ghandi qui distribue ses terres, un épisode se déroulant dans une agglomération rurale où l'industrialisation récente provoque des heurts, la vie dans un des nombreux centres sociaux d'éducation de base, un sketch sur les fantaisies des animaux sauvages (le tigre) et sur le dressage des éléphants. Rossellini nous montrera aussi dans son film l'aventure d'un enfant qui, par sa seule douceur, arrivera à désarmer les usuriers, et d'un singe des villes qui se voit refuser l'entrée de la forêt sacrée par les autres singes. L'épisode final aura pour thème la lutte que les habitants d'un petit village éloigné mènent contre les bruits et rumeurs apportés par la civilisation moderne, et qui les empêchent de s'adonner à leurs exercices de vie contemplative. — F.H.



VIVRE

Quelle mouche piqua donc notre ami Moullet quand il écrivit pour le dernier « Petit Journal » cette note sur la rétrospective Kurosawa à la Cinémathèque française ? Comme il était le seul à l'avoir suivie, personne ne pouvait le contredire et d'autant que le metteur en scène de *Rashomon* souffre plutôt aux CAHIERS d'un préjugé défavorable au bénéfice du tendre et musical Mizoguchi. Je reviendrai sur cette opposition un peu plus loin, me bornant à noter déjà que l'intéressante initiative de la Cinémathèque devait justement permettre de réviser notre opinion sur Kurosawa, fort incomplètement connu en France par deux films seulement, *Rashomon* et *Les 7 Samouraïs*.

Or, il est en effet certain que ces deux productions témoignent l'une et l'autre d'une volonté extrêmement adroite d'occidentalisme. Ce souci est fort bien expliqué et analysé dans le remarquable petit livre de Shinobu et Marcel Giuglaris (collection 7e ART). Kurosawa Akira, qui appartient à une génération relativement jeune (il est né en 1910 alors que Mizoguchi vient de mourir à 58 ans), est pratiquement un metteur en scène de l'après-guerre. Il est visiblement très influencé par le cinéma occidental des années 1930-1940 et plus encore peut-être par le cinéma américain que par le néo-réalisme. Son admiration pour John Ford, Fritz Lang et Chaplin notamment est assez évidente. Mais cette influence n'est pas passive. Il ne lui importe pas seulement de l'intégrer, il entend s'en servir pour nous renvoyer une image de la tradition et de la culture japonaise assimilable par nos yeux et par notre esprit. Il y réussit si bien avec *Rashomon* qu'on peut dire que ce film a réellement ouvert les portes de l'occident au cinéma japonais. Mais derrière lui sont passés bien d'autres films, et notamment ceux de Mizoguchi qui nous ont révélé une production, sinon plus authentique, à tout le moins plus caractéristique et plus pure. Dès lors l'ingratitude nous fut facile et comme il a été de bon ton de dénoncer dans le prestige du cinéma japonais le snobisme de l'exotisme, on a condamné en Kurosawa son exotisme à rebours, c'est-à-dire ses compromissions avec la rhétorique du cinéma occidental. Celles-ci furent plus visibles encore dans *Les 7 Samouraïs* qui était, au second degré, un western de John Ford sur un thème féodal.

Je ne sais si ce fut cet ensemble de préjugés critiques, que je partageais en partie, qui aveugla Moullet devant les films présentés à la Cinémathèque, toujours est-il qu'il me faut bien, pour l'un d'eux au moins, venir apporter un témoignage radicalement opposé.

Il s'agit de *Vivre* (*Ikiru*) dont Moullet écrit tranquillement qu'il bat les records du ridicule alors que j'y trouve peut-être le plus beau, le plus savant et le plus émouvant des films japonais qu'il m'ait été donné de voir, à tout le moins, parmi les productions du cycle moderne.

Mais soulignons d'abord, justement, qu'il s'agit d'un scénario contemporain et que cette actualité modifie radicalement l'irritant problème des influences. Assurément, et pour cent raisons profondes, *Vivre* est un film spécifiquement japonais, mais ce qui frappe en cette œuvre et s'impose à l'esprit, c'est la valeur universelle de son message. Plus précisément, *Vivre* est japonais comme *Le Maudit* était allemand, ou *Citizen Kane* américain. Nul besoin de traduction mentale d'un mode de culture à un autre pour lire clairement tout à la fois l'inspiration particulière et la signification générale. L'internationalité de *Vivre* n'est pas géographique mais géologique, elle surgit à la profondeur de la nappe morale souterraine où Kurosawa a su l'aller chercher. Mais comme il s'agit aussi d'hommes de notre temps, de contemporains, avec lesquels un bref voyage d'avion nous mettrait face à face, Kurosawa est en droit de puiser, à l'occasion, dans la rhétorique cinématographique mondiale, comme James Joyce dans le vocabulaire de toutes les langues pour réinventer l'anglais, un anglais qu'on pourrait dire traduit par avance et pourtant intraduisible.



Vivre de **Kurosawa.**

Et c'est peut-être pourquoi *Vivre* a pu être classé en 1952 en tête des 10 meilleurs films nationaux par les critiques japonais, dont on sait les réserves sur les films à samouraïs pour festivals et notamment sur *Rashomon*. En sorte que je me demande si, au lieu de considérer le cosmopolitisme de Kurosawa comme une compromission commerciale, fut-ce de qualité supérieure, nous ne devons pas au contraire le tenir désormais comme un progrès dialectique indiquant l'avenir du cinéma japonais. Par goût personnel, je préfère peut-être encore le style de Mizoguchi, comme la pure musique japonaise de son inspiration, mais déjà je rends les armes devant l'ampleur des perspectives intellectuelles, morales et esthétiques ouvertes par un film comme *Vivre* qui brasse des valeurs incomparablement plus importantes, aussi bien dans le scénario que dans la forme.

Je ne reviendrai pas sur le petit résumé de Moullet qui, après tout, ne trahit pas plus le sujet du film qu'il n'est inévitable de le faire quand on l'abstrait du contexte de sa réalisation. Mais je ferai remarquer qu'il s'agit en quelque sorte d'une inversion du thème de Faust. Le vieux docteur souhaite en effet retrouver la jeunesse pour vivre sa vie par le mal. Le héros de *Vivre* se sait condamné et recherche tout naïvement comment, dans les quelques mois qui lui restent, connaître la vie qu'il a inconsciemment ignorée. S'il découvre que le plus simple est de faire, comme fonctionnaire municipal, la bonne action sociale qui est à sa portée, ce n'est point que le bien le tente plus que le mal, mais parce qu'un être jeune et simple lui a révélé le sens de la plus modeste création. Ce vieux bonhomme devient un saint à son insu et à l'insu de tous, parce que c'est le plus court chemin de lui-même à la vie.

On voit tous les pièges que recélait un tel sujet : sentimentalité, mélodrame, moralisme, thèse sociale. Tous ces périls sont mieux qu'évités : transcendés et ils le sont notamment grâce à une intelligence des structures du récit qui m'a laissé béat d'étonnement. Ce que Moullet appelle « *l'interminable enterrement* » et qui occupe en effet près de la motié du film est une incroyable audace de récit. Une heure durant nous regardons et écoutons parler du mort les amis, parents et confrères qui ont assisté à ses obsèques. Le tout en buvant de l'alcool de riz et en grignotant des petits gâteaux. Certes ces conversations sont entrecoupées de flash-back qui nous révèlent peu à peu l'activité du héros avant sa mort et, à travers elle, sa véritable personnalité. Mais ces retours en arrière sont chaque fois assez brefs et ne réduisent nullement la discussion des invités à un simple artifice de présentation. La matière du film est alors aussi bien au présent qu'au passé et la tension du récit naît de la convergence qui se dessine progressivement entre la vérité secrète de la réalité évoquée et la conscience que les témoins en prennent peu à peu. A la fin, ils ont enfin compris le secret du mort : il se savait condamné et avait sacrifié ses derniers jours à une mission exemplaire; mais alors, aussi, tout le monde est saoul et cette vérité n'exalte plus que des ivrognes fort dignes qui l'auront oubliée demain.

Il y aurait bien d'autres choses à dire sur *Vivre* et notamment sur le rôle du temps dans le récit, si différent des exigences dramatiques occidentales avec ses symétries artificielles, sans que, cependant, il y ait une minute qui puisse être tenue pour gratuite. Cette composition est seulement plus savante et plus délicate. Mais il faut bien espérer que quelque distributeur français saura prochainement offrir ce chef-d'œuvre au public et que nous aurons alors l'occasion d'y revenir. — A.B.



Roger Vadim a terminé son second film, Sait-on jamais ? **dont il est l'auteur complet. Interprété par Françoise Arnoul, Christian Marquand, Robert Hossein, Franco Fabrizzi** et **Otto Hasse,** Sait-on jamais ? est **une comédie à la fois dramatique, psychologique et policière dont l'action se déroule à Venise. D'après le service de renseignements des Cahiers,** Sait-on jamais ? **plaira beaucoup aux critiques et au public, mais les fanatiques de** Et Dieu créa la femme **déploreront l'absence de B. B. dans ce film, mieux ficelé, plus réussi peut-être, mais moins personnel et attachant. Toutefois, notre « service » précise que Françoise Arnoul trouvera dans ce film son meilleur rôle.**

SIGNE ILLISIBLE

Aldrich était tombé malade peu avant la fin du tournage de *The Garment Center*. Remplacé par Vincent Sherman, il ne parvint pas à reprendre ses fonctions lorsqu'il fut rétabli quarante-huit heures plus tard. Ce fut donc Monsieur Vincent qui termina le film (5 jours de tournage très exactement). Or, aux dernières nouvelles, du générique de *The Garment Center*, rebaptisé *The Garment Jungle*, le nom de Robert Aldrich aurait été supprimé. Sherman, tu charries. — C.B.

SIGNAL

Un nouveau metteur en scène, Grigori Tchoukhrai, frais émoulu de l'Institut d'Etudes Cinématographiques de Moscou, où il fut l'élève de Michael Romm. Son *Quarante et unième* — et pourtant premier film — laisse bien augurer de la prochaine génération de metteurs en scène soviétiques.

Le scénario se situe pendant la Révolution : le quarante et unième est un officier blanc sur lequel une jeune fille faisant partie d'une patrouille rouge tire ; elle le rate, alors qu'avant lui elle en avait abattu quarante dès le premier coup. Chargée d'escorter le prisonnier au quartier général, elle s'embarque avec lui sur un petit bateau, mais la tempête les jette sur une île déserte.

Le film se divise donc en deux parties très distinctes. La première, style patrouille perdue, révèle chez notre metteur en scène une admiration certaine pour John Ford ; on y dénombre aussi quelques fondus enchaînés qui feraient la joie de Stevens. Si l'on regrette que l'élaboration l'emporte souvent sur l'invention, du moins on y remarque déjà que Tchoukhrai a su merveilleusement tirer parti des inconvénients du Sovcolor qui répugne aux couleurs franches : du beige des sables et du gris des cieux, il fait l'essentiel de sa palette, les mariant ou les opposant avec un bonheur constant.

La seconde partie est de loin supérieure à la première : cette chronique d'un Robinson, assorti d'une Robinsonne, dégèle à la fois le metteur en scène et le spectateur qui commençaient à se languir. Les idées se multiplient, la caméra se libère, le style devient plus détendu. Les jeunes gens tombent amoureux l'un de l'autre et commencent à oublier cette guerre qui en fait deux ennemis. Nous avons d'ailleurs droit à un dénouement des plus ambigus : un bateau monté par un équipage blanc arrivant en vue de l'île, le jeune officier court vers eux et la jeune fille abat alors son prisonnier. Quand elle le voit tomber, elle lâche son fusil, se précipite, prend le corps dans ses bras et le berce en pleurant : ces larmes que nous avions cru taries à jamais, elles coulent, enfin libres, sur les joues d'une amoureuse. — C. B.

PALMES ACADEMIQUES

Il est peut-être un peu tard pour parler encore du dernier Prix Delluc. Pourtant, nous croyons nécessaire de relever un fait qui ne semble pas avoir éveillé l'attention de nos confrères.

En 1936, un groupe de jeunes décidait de créer le Prix Delluc pour pallier l'insuffisance du Grand Prix du Cinéma Français dont le jury était trop préoccupé d'académisme.

Vingt ans après, jurés du Delluc et jurés du Grand Prix du Cinéma Français couronnent en chœur le même film : *Le Ballon rouge*...

Va-t-il falloir créer un nouveau prix ? — C.B.



Si vous voulez revoir cette image, il vous faudra éviter soigneusement la nouvelle version de Lola Montès, **qui, loin de lui donner « une quatrième dimension », l'ampute de vingt-cinq minutes et la défigure par un tripatouillage effectué sous la direction d'un marchand de soupe caracolant.**
Consolation : plusieurs copies, presque intégrales et (presque) conformes au montage de Max Ophuls, seront tenues à la disposition des Ciné-Clubs (pourvu qu'ils soient équipés en Cinémascope) et des salles spécialisées qui en feront la demande.
L'industrie bafouée se venge, Lola en réchappera puisque son destin est de mourir tous les soirs et Max Ophuls convalescent trouve ici tous nos vœux au moment où il s'apprête à quitter une clinique de Hambourg pour rentrer à Paris, où l'attend Modigliani, sous les traits de Gérard Philippe.

UNE ASSOCIATION DES ARTISTES ET DES AMIS DE L'ANIMATION

La Rencontre Internationale du Film d'Animation qui s'est déroulée pendant le Festival de Cannes 1956 a provoqué chez les animateurs français une prise de conscience de l'état et des possibilités de leur profession au sein du cinéma national et mondial. Aussi ont-ils décidé de donner une suite au rapprochement effectué à Cannes, afin d'étudier en commun les initiatives à prendre.

Le 19 janvier a eu lieu l'Assemblée Constitutive de l'Association *Les Artistes et les amis du film d'animation* qui a réuni, notamment, les professionnels suivants : Alexandre Alexeieff, Arcady, Berthold Bartosch, Omer Boucquey, Henri Gruel, Jean Image, Jean Jabely, Gilbert Métral et Paul Grimault.

Cette association se propose de grouper les techniciens et les amis du film d'animation, afin de susciter auprès du public comme au sein de la profession cinématographique un mouvement qui rénove la tradition des qualités françaises du film d'animation. Pour cela, ils chercheront tous les moyens pour développer la diffusion et la production de films d'animation, essayeront de promouvoir le renouvellement des techniques en vue d'un rendement moins onéreux et d'une plus grande liberté de création, organiseront et encourageront toutes les manifestations concernant le cinéma d'animation.

Il est certain que cette nouvelle association aura plus à faire dans un esprit de défense et d'illustration générale, en cherchant à accélérer l'information et la diffusion que sous l'angle plus purement corporatif. Car, sans être considérables, les possibilités de découvertes et de diffusions sont tout de même plus importantes que les possibilités de productions en France, possibilités qui ne peuvent guère être assumées que personnellement. Mais de toute façon, les avantages d'une représentation officielle et de relations professionnelles suivies sont certains.

Cela commence bien. Au *Festival International du Film d'animation de Londres* qui va se dérouler du 23 février au 8 mars, Alexeieff, Gruel, Image, Metral et Grimault représenteront le cinéma d'animation français en mouvement. — A.M.

UN MAGNIFIQUE SALAUD

Le bon George Seaton, producteur avec William Perlberg du dernier film d'Anthony Mann *The Tin Star*, a probablement jugé cette œuvre inférieure au standing de sa maison de production. Il s'emploie en effet à refaire des scènes entières, allant jusqu'à engager de nouveaux acteurs pour tenir quelques rôles qu'il a estimé judicieux de rajouter. — C.B.

SIGNAL

Storm Center (*Au cœur de la tempête*) de Daniel Taradash, dont Herman G. Weinberg nous a parlé dans sa dernière Lettre de New York, a été présenté pour la première fois en France aux JOURNÉES DU CINÉMA DE VALENCE. On se souvient du thème : l'émotion légitimiste d'une petite ville américaine, de ses ligues de salubrité et de ses élus devant l'introduction sur les rayons de la bibliothèque municipale, par une directrice pluraliste comme William James soi-même, d'un ouvrage épineux : « The Communist Dream » by P. Tolskine (!) Emotion, pétition, consultation, admonestation, pression. Le Kenport Morning News se distingue dans le loyalisme. Et la bibliothécaire, qu'interprète remarquablement Bette Davis, est révoquée. Ce qui n'empêche d'ailleurs pas l'hystérie de gagner la paisible cité prospère.

Pour sentir toute l'importance exceptionnelle de ce film il faut l'opposer à l'esprit de conciliation mercantile et universelle du cinéma courant qui abandonne rarement les cadres du sexy et de l'*entertainment* pour toucher au politique, aux sujets brûlants, ces sujets qui « restent dans la gorge » dit Alain Resnais dont les films restent dans leurs boîtes.

Storm Center est l'exception. Ni plus ni moins. Un film de série B, économique, inexplicable, réalisé en marge dans des décors peut-être récupérés (encore qu'on trouve peu de bibliothèques sous le pas des superproductions), bref un de ces films qui par miracle, et à condition que cela ne se renouvelle pas, ont obtenu le droit de bousculer les règles, les modes de récit ou les mornes tabous, le droit de se montrer pour une fois antimilitariste, antiraciste, antitrust, et même anti-McCarthyste, en ce qui concerne *Storm Center*.

Bien sûr, l'œuvre n'est qu'un apologue réformiste qui profite d'un armistice. L'esprit démocratique qu'il propose est abstrait, sa tolérance dépourvue de scepticisme. Pour défendre dramatiquement la pluralité des opinions, l'héroïne doit *haïr* les communistes et comparer « The Communist Dream » à « Mein Kampf » au cours d'un remarquable plaidoyer. Inutile de dire que nous sommes loin des synthèses apaisées.

Mais cette œuvre ingénieuse et généreuse, dénuée de passion et d'esprit partisan, a ce qu'il faut pour déplaire à tous les partis. Déjà les ligues vigilantes ont trouvé cette largeur de vue suspecte et subversive. Car il n'est pas encore reconnu, sauf dans le domaine scientifique, que toutes les idées sont neutres, interchangeables, complémentaires et qu'on ne meurt qu'une fois. Les ligués, les dogmatiques, les épileptiques sont encore écoutés et Taradash risque gros.

D'où la valeur de ce film qui dénonce, en les mettant en défaut, dans des situations dramatiques, certains slogans exorbitants (« *Un seul but : ILS se cachent derrière nos lois pour détruire nos lois.* ») ou fait avouer à un politicien épuisé que sa chasse aux sorcières n'est pas le fruit d'un patriotisme incorruptible mais le moyen de se tirer à son avantage du panier de crabes politique.

Storm Center extrêmement bien dirigé et réalisé est avant tout, cependant, un film de scénariste. Le sujet difficile, entouré de tous côtés par des précipices, exigeait d'être déterminé à une situation près, à un mot lourd de sens près. Un enfant nerveux et impressionnable sert de point de rupture, de prophète qui mettra le feu aux poudres et couronnera l'hystérie galopante des adultes. La ville regardera brûler sa bibliothèque, Shakespeare, Dante, Dickens (et même « La Vie de Jésus », note, horrifié, Pierre Laroche dans le CANARD) avec une émotion dont nos compatriotes, parce qu'ils sont du pays de Corneille, de Rabelais et de Massenet, ne seraient pas capables. Par contre, pour se mettre à table, dans le restaurant copurchic de la ville, la gentry municipale arbore de ridicules bavettes aux armes d'un maître-queue irresponsable qui leur recommande une soupe à l'escargot. Les fines gueules françaises se fendent copieusement au spectacle de cette barbarie folklorique et culinaire.

Les trémolos récents sur la liberté ne suffiront pas. Les chances de divisions sont plus grandes que celles de l'union et de la douceur de vivre. Certes, la France réussit mieux sa cuisine que son approvisionnement en pétrole mais vice-versa. Il n'y a plus qu'à laisser faire les allumettes des enfants désespérés et remercier Taradash pour l'adresse et le courage insolite de son *Storm Center*. — A.M.

C'EST VOUS, LE NEGRE... CONTINUEZ...

Notre ami Remo Forlani nous affirme que Marcel Achard racontait l'histoire du Nègre (voir *Petit Journal* n° 68) il y a bien de ça cinq ou six ans. Il y a des témoins! Dont acte.

UN PETIT IMPRUDENT

Tab Matter, cinéphile bien connu des salles spécialisées, s'est cogné le front dans les lavabos non éclairés d'un cinéma de répertoire. On l'a relevé prestement puis on l'a ranimé en lui chuchotant quelques lignes de *La Table des Matières* des CAHIERS DU CINÉMA, véritable encyclopédie de quatre années du cinéma, envoyée sur demande contre 350 fr.

A peine remis de ses émotions, Tab Matter s'empressa de faire l'emplette de ce précieux fascicule.

Ce *Petit Journal* a été rédigé par ANDRÉ BAZIN, CHARLES BITSCH, ANDRÉ MARTIN et FEREYDOUN HOVEYDA (La photo du mois).

LES FILMS



James Mason, Barbara Rush et Christopher Olsen dans *Bigger Than Life* de Nicholas Ray.

Ou bien... Ou bien...

BIGGER THAN LIFE (DERRIERE LE MIROIR), film américain et CinemaScope et en DeLuxe de NICHOLAS RAY. *Scénario :* Cyril Hume et Richard Maibaum. *Images :* Joe MacDonald. *Musique :* David Raksin. *Décors :* Walter M. Scott et Stuart A. Reiss. *Montage :* Louis Lœffler, *Interprétation :* James Mason, Barbara Rush, Walter Matthau, Christopher Olsen, Robert Simon, Roland Winters, Rusty Lane, Rachel Stephens, Kipp Hamilton, Betty Caulfield. *Production :* James Mason, 1956. *Distribution :* Twentieth Century Fox.

Nicholas Ray compte assez de partisans parmi nos lecteurs, pour que je m'aventure à le louer sans précautions oratoires. J'aperçois bien, pourtant, ce que son dernier film peut présenter de choquant aux yeux de qui entend exiger d'abord, d'une œuvre cinématographique, une certaine *tenue* littéraire. *Bigger than Life* n'est pas un mélodrame; et, le serait-il, sa défense auprès de certains en deviendrait moins malaisée : je me borne alors à plaider coupable, ne considérer que la facture, mettre entre parenthèses les conventions propres au genre.

Craignons donc qu'il ne tombe sous

le coup de deux reproches. Le premier est que justement, ici, sont mélangés des genres qui n'ont rien de commun avec les catégories scolaires du comique et du sérieux, ni celles de la fable philosophique et du conte populaire. Voisinent plus subtilement le ton du réalisme psychologique et la solennité théâtrale, un certain recul intellectuel et l'appel non déguisé aux larmes. Il résulte de cette cohabitation une nette impression de gêne, qui n'est précisément pas celle qu'on a coutume de ressentir chez Sartre ou chez Faulner.

Mais réservons notre réponse et passons au second grief, à savoir qu'il paraît difficile de fonder toute une tragédie sur les propriétés d'un médicament. Je dis bien les propriétés, car, s'il est vrai qu'on abuse du remède, ce n'est pas cet abus, et la faiblesse de volonté qu'il implique, qui font le sujet du drame. Instituteur dans une petite ville d'Amérique, Ed Avery est atteint d'une maladie naguère mortelle, une inflammation des artères. Seule la cortisone peut le sauver, mais l'administration de cette hormone, encore mal connue, comporte des dangers. Des troubles nerveux, mentaux même sont à craindre : il s'agit donc en apparence d'un pur drame de la science médicale, dépourvu de tout ressort moral ou psychologique.

Est-il donc si téméraire de prononcer encore, comme nous l'avions fait à propos de *Rebel Without a Cause*, le mot de *tragédie ?* Et pris dans son sens plein, noble, non celui, bien sûr que lui donnent les journaux du soir : qu'un enfant meure de l'inoculation d'un vaccin, le cas ne sera « tragique » que si l'esthétique trouve son mot à dire, si la science, par exemple, y prend figure d'un fatum moderne, d'une déesse mystérieuse, dispensatrice de biens et de maux, à la façon du destin antique. Or cette idée, ici, est simplement esquissée, ou, du moins, même si elle est revendiquée par les auteurs, ce n'est pas sur elle que la mise en scène place l'accent.

Ce qu'elle met en évidence, ce sont les symptômes de la maladie, de ce délire, qui n'est pas n'importe quel délire. A peine le traitement a-t-il commencé, avant même qu'il ait dépassé la dose prescrite, Avery se met à voir grand, il sent croître son assurance et son ambition. Il émet des théories qui, dégagées de leur contexte, sont d'une logique parfaite, trop parfaite. Il est littéralement « possédé » par une sorte de démon de la lucidité : rien dans le texte de ses propos qui puisse se retourner contre eux-mêmes. A l'école, l s'élève contre les méthodes de l'éducation nouvelle, et le choix même des termes qu'il emploie pour dénoncer certains concepts pédagogiques à la mode montre bien que l'auteur, les auteurs n'ont pas voulu, par ce biais, les défendre. Ce fou est donc porteur d'une certaine sagesse, même si nous nous apercevons, en fin de compte, que cette sagesse est une folie.

La cortisone ne joue pas le rôle d'un *deus ex machina,* mais plutôt d'un catalyseur. Accordons qu'il eût été plus séduisant, à se placer dans une perspective littéraire, de faire naître cette folie d'un ordre plus relevé de causes, de l'excès, par exemple, d'une logique ou d'une fureur propre aux autres personnages de Nicholas Ray, ou, même, de la monotonie de la vie moderne, d'une impatience du joug des machines et de la rationalisation du travail et des plaisirs. Mais nous comprenons qu'au rebours d'un romancier, un cinéaste veuille s'intéresser non pas tant à la genèse de la démence qu'à ses effets. Ceux-ci nous sont présentés les uns à la suite des autres, sans progression très marquée, comme différentes variations autour d'un même thème. Ce délire des grandeurs, Avery le manifeste ensuite à son foyer. Il démontre à sa femme et son jeune garçon qu'ils sont des médiocres : n'étaient-ce les devoirs qu'il a envers son fils, il abandonnerait sa famille pour se consacrer à une tâche plus haute que celle où le cantonne sa fonction : la transformation du monde par l'éducation.

Plus le film avance, plus nous apparaît manifeste la logique interne de la folie d'Avery, au point que nous faisons abstraction de la cause qui l'a déclenchée. Et d'ailleurs cette drogue — il s'agit d'un véritable « excitant » — n'a fait que développer en lui une tendance dont nous apercevons les symptômes, bien avant que le traitement ne commence. Cette phrase « *nous sommes des médiocres* », il l'a déjà prononcée le soir même où il devait tomber, terrassé par sa première crise. Ensuite, sous l'effet de la cortisone, il se laissera aller à une tentation qui n'est pas seulement celle de l'orgueil, de la tyrannie ou de la cruauté Elle est plus universelle, dans la mesure où elle exprime ce penchant, pro-

pre à chacun de nous, à vouloir plier l'ordre des choses à un décret préétabli de la volonté. Tentation qu'on pourrait appeler de l'*esthétique*, puisque ce délire ordonnateur prétend se substituer à la morale, et, loin d'être l'affirmation d'une volonté de puissance, refuse de prendre en considération à la fois la particularité de l'individu, et la généralité de l'éthique.

Si j'use — et très librement — d'une terminologie chère à Kierkegaard, ce n'est pas que je pense que *Bigger than Life* soit le moins du monde l'illustration de la théorie du tragique inspirée au philosophe danois par le sacrifice d'Abraham. Mais nul n'a besoin d'avoir lu « Crainte et Tremblement » pour discerner dans la scène de la Bible, le symbole du paradoxe de la foi. Et cette allusion à l'acte moral *le plus paradoxal possible* prend naturellement place à la fin de cette série de paradoxes. Avery, trahissant, pour la lettre, l'esprit de l'Ecriture, décidera d'égorger son fils indocile et apathique, et qu'il a, de plus, surpris dérobant le précieux flacon violet.

Cette évocation biblique serait pédante (et encore est-elle familière à l'Amérique), si elle n'était justifiée par la folie de ce pédant. Autant nous laisse froids l' « Electre » de O'Neill, autant ce trait, même s'il comporte un peu d'arbitraire, me semble appartenir à la famille de ces libertés que les grands peintres des siècles passés savaient prendre avec la nature. Il y a toujours chez Nicholas Ray — et j'en reviens, sans transition, au premier des deux griefs, car la forme, ici, ne peut-être dissociée du contenu — dans le contexte même le plus réaliste, certaines simplifications ou mises en évidence fort étrangères à la rhétorique ordinaire de l'écran. Certes, il est plus architecte (ce fut son premier métier) que peintre, si l'on entend par là fignoleur d'images. Il possède à un haut degré l'art de jouer sur tout l'ensemble du décor et, bien que ses cadres soient assez serrés, sait ne les rendre jamais pesants. Il est peintre tout de même, non seulement parce qu'il joue admirablement sur le pouvoir (expressif plus que décoratif) de la couleur (l'orangé de la robe de Barbara Rush, le violet du flacon, le rouge du blouson de l'enfant, mis en valeur par une harmonie à dominante beige et la science de l'opérateur Joe MacDonald), mais parce qu'il sait, par un ralentissement léger, une accélération un peu trop vive, un temps d'arrêt qui ne dure peut-être pas plus qu'une fraction de seconde, parer d'éternité le geste le plus simple, le rendre d'autant plus expressif qu'il est plus beau, faire les plans les plus importants de son film d'une femme remplissant une baignoire avec une bassine, ou se tenant trop droite dans sa robe neuve, d'un enfant étreignant un ballon, ou fouillant dans une pile de chemises, ou encore, à genoux contre le lit, tendant, derrière son dos ce même ballon à son père qui entre.

Hors de leur contexte dramatique, sans doute, ces gestes perdent-ils à la fois de leur expression et de leur beauté, mais il est aussi vain de vouloir les en détacher que, d'une toile de Raphaël, ne garder que l'arabesque. C'est à dessein que je fais cette comparaison, en apparence saugrenue, pour mettre en garde contre un parallélisme facile entre le cinéma et la peinture : c'est par ces gestes un peu recherchés, légèrement irréels, artificiels, que le cinéaste modèle sa matière, comme le peintre met en place, cerne les éléments de sa composition. Et c'est dans des situations arbitraires, ou plus exactement reposant sur une donnée contingente, que de tels gestes trouvent l'occasion d'éclore. Constatons combien de gros plans sont dûs à l'existence même du petit flacon de cortisone. Un ressort purement psychologique n'eût pas permis ces trouvailles.

Libre de ne voir là que facilités (pour ma part, je ne fais de réserves que sur la bagarre, trop acrobatique et les scènes de l'hôpital) et de se tourner vers des cinéastes qui ne dédaignent pas d'autres facilités, mais celles-ci stériles. Libre de déceler la présence de lieux communs propres à l'Amérique : dans le théâtre de Sophocle (dont l'une des tragédies *Ajax* a pour héros un fou), vous reconnaîtrez bien plus encore de truismes familiers à l'Athènes du v[e] siècle. Il y a dans la façon dont Hollywood parle des choses de l'esprit quelque chose de naïf et qui choque New York, non moins que Paris. Mais, pour poursuivre mon parallèle avec la peinture, aurions-nous idée de nous formaliser de l'anachronisme habituel aux peintres de la Renaissance, leur reprocherions-nous de n'avoir pas habillé les personnages de la Bible comme de vrais Hébreux, et la conquête de la couleur locale ne s'est-elle pas fait, les siècles suivants, au détriment de l'art?

Il est sûr que cette anecdote ne fournirait que le sujet d'un roman fort médiocre, à cent lieues de, mettons, *Moby Dick*. Mais ne sommes-nous pas au cinéma ? Le tragique, la profondeur, la beauté de ce film naissent de rapports que la littérature aurait beaucoup de mal à décrire, s'il est vrai qu'elle en fût capable. Le vrai sujet de *Bigger than Life*, ce n'est peut-être ni la médecine ni la folie, mais la *vie*, la vie de tous les jours, cette vie sans histoire dont, seule une histoire aussi extraordinaire que celle-ci est apte à nous conter l'histoire. La médiocrité de l'existence quotidienne. évoquée par l'art, ne nous intéresse guère, et, tout à la fois, c'est ce qui, pourtant, nous intéresse, nous concerne le plus au monde, car, sans ce médiocre, auquel nous participons tous plus ou moins de quelque manière, nous ne saurions jauger l'extraordinaire. Les plus grandes œuvres de la littérature ont bien su peindre cette zone, cette frange frontière entre la vie et le drame. Mais la camera, comme un microscope, discerne une large surface, où l'on n'avait vu jamais qu'une ligne. Je ne dis pas cela parce que Ray nous montre une femme à la cuisine, un homme à la salle de bains, un gosse devant la télévision, chose que bien d'autres avaient fait avant lui — et la plupart ne réussirent qu'à nous ennuyer. Ce qui compte, c'est le *ton* qu'il emploie pour le montrer, ton qui n'est pas sans évoquer, *mutatis mutandis*, celui de *Voyage en Italie*, cette attention si précise aux petites choses et ce refus de se délecter de leur seul pittoresque, ces regards trahissant mieux les angoisses de l'amour que la curiosité, la crainte, ou tout autre sentiment particulier, ce sens si fort, à la fois, des attaches terrestres de l'homme et de sa liberté. Dans ce combat où le matérialisme semble avoir la partie gagnée d'avance, c'est l'âme qui sort victorieuse, non tant à cause de l'éblouissement providentiel qui retient le bras d'Avery, que de cet air particulier qu'on respire, depuis le tout début, jusqu'au plan final, de même qualité, dans sa grâce sans pathos, que les dernières images d'*Ordet* ou d'*Europe 51*. A cause aussi de la *foi* qu'on peut lire dans les yeux de Barbara Rush et de l'enfant foi rayée de doutes, et pourtant toujours présente, *« en vertu de l'absurde »*.

Peut-être est-ce trop m'aventurer que de faire de la femme d'Avery la dépositaire de cette foi (foi en la guérison, foi en l'amour, foi sans objet bien défini), cette foi sans laquelle Abraham n'est plus qu'un vulgaire meurtrier. Néanmoins le rapprochement qu'on peut faire avec les autres films de Nicholas Ray, autorise cette conjecture. Il y a trop d'unité dans ses sujets, trop de parenté entre ses personnages, pour qu'il n'ait pas quelque chose d'autre à faire entendre que le langage des faits bruts.

C'est pourquoi je crois légitime, n'en déplaise à François Vinneuil, d'aller *« regarder plus loin »* que la description du cas médical, et de refuser, pour juger *Bigger than Life*, de négliger l'apport d'une mise en scène conçue non comme simple mise en valeur, mais création véritable. *Ou bien* il y a dans ce film ce « quelque chose », cette qualité indicible que nous retrouverons, malgré la diversité des sujets et des styles, dans les plus grandes œuvres de l'écran, *ou bien* nous nous sommes trompés peut-être aussi sur ces grandes œuvres. *Ou bien* le paradoxe est tel qu'une histoire de cette sorte, technique, sans qualité tragique explicite, est particulièrement apte à révéler le pouvoir propre du cinéma, cet *au-delà* de la littérature à quoi je faisais allusion dans ma critique de *Moby Dick*, *ou bien* le cinéma tout entier lui-même n'est qu'un divertissement du samedi soir.

Eric ROHMER.

Le néo-réalisme se retourne

L'AMORE IN CITTA (L'AMOUR A LA VILLE), film italien tourné sous la direction générale de CESARE ZAVATTINI et composé de : « Un suicide manqué » de MICHELANGELO ANTONIONI, « Agence matrimoniale » de FEDERICO FELLINI, « Le Bal du Dimanche » de DINO RISI, « Histoire de Catherine » de CESARE ZAVATTINI et FRANCESCO MASELLI, « Les Italiens se retournent » de ALBERTO LATTUADA. *Images :* Gianni di Venanzo. *Musique :* Mario Nascimbene. *Décors :* Gianni Polidori. *Production* : Faro Film, 1952. *Distribution en France :* Les Films du Centaure, 1956.



« Histoire de Catherine » de Cesare Zavattini et Francesco Maselli dans *L'Amore in Citta.*

Ce film tourné en 1953 ne nous arrive qu'aujourd'hui pour des raisons où les absurdités de la distribution le disputent à celles de la censure. Il était en effet interdit à l'exportation à cause de l'un des « sketches », celui où Lizzani interviewait des prostituées. Aussi fallut-il le supprimer et la version que nous voyons n'a plus que 5 épisodes. Consolons-nous en admettant, d'après quelques bons témoignages, que la censure n'a pas pour une fois coupé le meilleur.

Pour le critique intéressé au néo-réalisme ce film présentait un intérêt théorique tout particulier. L'entreprise était quasi expérimentale et s'inspirait au plus près des conceptions de Zavattini sur le film enquête. Celui-ci du reste s'y est réservé la principale nouvelle et je crois qu'il en a contrôlé de très près la réalisation, confiée au très jeune Maselli dont le talent a eu depuis l'occasion de s'affirmer. Zavattini m'en avait parlé en 1954 comme d'un travail auquel il tenait beaucoup et qu'il considérait à ce jour comme le plus près de son idéal néo-réaliste.

J'avouerai tout de suite que les résultats variés de l'expérience me paraissent tous, à des titres divers, paradoxaux. Sur la seule lecture des scénarios, j'aurais notamment donné Antonioni gagnant et Zavattini perdant. Le réalisateur de *Chronique d'un amour* avait pris un parti assez proche de ce qu'il me semble qu'on aurait pu faire à la T. V. Il s'agissait d'enquêter sur les suicides et un certain nombre de suicidés rescapés sont réunis devant la camera. Invisible le cinéaste les interroge et ils parlent. Mais Antonioni n'a pas joué le jeu à fond, il a malgré tout spectacularisé son procédé, et puis, sans doute, sa méthode qui donne de si bons résultats à la T. V. française est-elle viciée en Italie par l'incroyable capacité de ce peuple à jouer ce qu'il dit. Il y a là quoi qu'on en dise l'un des secrets du néo-réalisme. En les contraignant par son procédé à une relative impassibilité, Antonioni allait à l'encontre du tempérament italien.

Au contraire Zavattini ne me semble devoir sa réussite qu'au miracle de ce même tempérament. On sait que Zavattini ne se borne pas à chercher sa pâture dans le fait divers et la réalité quotidienne, mais qu'il rêve de faire revivre devant la camera le fait divers en question par celui qui en fut le véritable protagoniste dans la réalité. C'est là je pense une idée non de réaliste mais de poète et les plus ardents supporters de Zavattini en Italie ne parviennent pas à le suivre jusque là.

Peut-être ont-ils tort dans la mesure où cet acharnement à dépouiller l'entreprise cinématographique de toute trace d'intervention artistique nettoie en fait le terrain pour des phénomènes esthétiques inattendus et neufs. J'avoue en tout cas que rien ne me paraît à priori plus absurde que cette idée de retrouver la pauvre femme qui avait abandonné son enfant dans un terrain vague pour lui faire revivre avec exactitude, devant l'appareil de prise de vues, la veille et le jour de son acte désespéré. Car de deux choses l'une, si cette histoire constitue en elle-même un scénario valable, la fidélité minutieuse ne peut que nuire à la construction dramatique, et il semble d'autre part évident que seul un incroyable hasard pourrait prédestiner la protagoniste réelle de l'affaire à son emploi dans le film. Je ne fais qu'invoquer le lieu commun posé par Boileau sur la vérité et la vraisemblance. On sait que l'assassin n'a pas forcément la tête de son crime. Or, force nous est de constater que la réalité surpasse ici toutes les prudences de l'art. Non point parce que le témoignage en sa réalité fruste et brutale rendrait l'art dérisoire, mais au contraire parce qu'étant donné ce « scénario » (réel ou non) aucune interprétation et aucune mise en scène ne pouvaient mieux le mettre en valeur. Eût-on cherché dans toute l'Italie une femme du peuple capable d'incarner Catherine qu'il eût fallu se décider pour Catherine elle-même. Reste à savoir si ce sont ici les théories de Zavattini qui triomphent ou si leur application ne fait que mettre plus clairement en évidence les conjonctures ethniques, sociales et individuelles qui rendent possible ce néo-réalisme.

Les trois autres épisodes de *L'Amore in Citta* mériteraient assurément d'être également critiqués. Nous n'y renoncerons que dans la mesure où leur réussite diverse nous paraît moins exemplaire pour le propos de l'entreprise. Disons seulement que le Fellini (*Agence matrimoniale*) est bon sans être purement fellinien si ce n'est par, déjà, une certaine façon de mêler le paysage au personnage. Le Dino Risi (*Le Bal du dimanche*) est diaboliquement adroit mais est légèrement déparé par de petites concessions démagogiques et dramatiques. Quant au Lattuada (*Les Italiens se retournent*) c'est, il faut bien le dire, le plus truqué au montage; mais il lui sera beaucoup pardonné pour une éblouissante ouverture et un accompagnement musical sensationnel. La musique de ce film est d'ailleurs dans son ensemble particulièrement soignée et notamment dans la nouvelle de *Catherine*.

André BAZIN.

Art et diplomatie

TYPHON SUR NAGASAKI, film franco-japonais en Technicolor de Yves Ciampi. *Scénario :* Jean-Charles Tacchella. *Adaptation :* Yves Campi. *Dialogues :* Annette Wademant. *Images :* Henri Alekan. *Décors :* Robert Gys et Kisako Ito. *Montage :* Roger Dwyre. *Interprétation :* Danielle Darrieux, Jean Marais, Kishi Keiko, Gert Frobe, Hitomi Nozoe, Humeko Urabe et Yamamura. *Co-production :* S.N. Pathé-Cinéma - Terra Film - C.I.C.C. - Films Pathé Overseas - P.A.T. Films - Cila Films - Doxa Film (Paris), Shochiku (Tokyo), 1956.

Il est difficile de parler de ce film sans évoquer le problème de la coproduction franco-japonaise. La raison d'être de *Typhon sur Nagasaki* c'est, d'abord, d'établir une alliance commerciale entre la France et le deuxième pays du monde producteur de films. De ce point de vue, *Typhon sur Nagasaki* est donc un film réussi puisque, tourné au Japon, avec une équipe franco-japonaise, il se révèle parfaitement adapté aux goûts d'un public local auquel il offre deux acteurs français très appréciés : Jean Marais et Danielle Darrieux, une histoire d'amour destinée à faire verser quelques larmes et le visage non truqué du Japon moderne. Les producteurs japonais — et l'on ne peut que s'en réjouir — seront donc, maintenant, tout disposés à renouveler l'opération.

Seulement, toute l'habileté diplomatique déployée par Yves Ciampi dans cette entreprise, n'a pas pu ne pas se



Jean Marais, Kishi Keiko et Danielle Darrieux dans *Typhon sur Nagasaki* de Yves Ciampi.

heurter à des contraintes qui ont influencé la destinée artistique du film. Le scénario de Jean-Charles Tacchella souffre de certains compromis et en particulier de la nécessité de concilier, sur le plan d'une histoire d'amour, deux sensibilités différentes. Placé entre deux femmes qui correspondent, évidemment, à deux formes de civilisation, l'ingénieur Marsac n'a pas, dans ce film qui se veut quelque peu « néo-réaliste » le libre arbitre qu'il aurait eu dans la réalité. Bien que les cas soient de plus en plus fréquents de Français revenant du Japon avec une épouse japonaise (Yves Ciampi lui-même est sur le point d'épouser son interprète Kishi Keiko), où se fixant là-bas pour y prendre femme, il semble que l'on ait pas osé proposer au public français un Marsac, refusant, après un bref retour de flamme, la séduisante journaliste française retrouvée par hasard à Nagasaki pour la jeune marchande de soierie Noriko. Pour le public japonais, il était de toutes façons impensable que Noriko fut abandonnée au profit de Françoise. D'où le typhon qui vient dénouer une situation inextricable en faisant mourir Noriko dans les bras de Marsac tandis que Françoise, désespérée, s'éloigne au milieu de la foule et des ruines (dans la version japonaise, Françoise reprend, seule, l'avion pour Paris). Ces contraintes se répercutent du scénario à la mise en scène. Après un début où il ne se passe rien, où nous avons vraiment l'impression de découvrir avec Marsac la vie quotidienne d'un Japon très *réel*, le film oscille entre un pittoresque assez gratuit (La Française légère et désinvolte venue capter pour quelque magazine féminin à tendances « intellectuelles » les curiosités de Nagasaki, à partir de la bombe atomique de 1945) et une étude psychologique en triangle. Le fameux typhon qui fait tragiquement partie de la réalité japonaise, bien qu'adroitement reconstitué apparait donc faux dans la mesure où il n'est qu'une solution diplomatique.

Le même souci de ne mécontenter personne a présidé à la répartition des scènes entre les deux interprètes féminines. Si Danielle Darrieux, qui se révèle décidément comme la plus grande actrice du cinéma français et sait être admirable sans avoir l'air de jouer, semble dominer au début, la fin du film est placée sous le signe de Kishi Keiko et de sa sensibilité frémissante. Sa



Dorothy Malone dans *Written on the Wind* de Douglas Sirk.

tirade sur la conception qu'ont les Occidentaux des femmes japonaises passe très bien l'écran. Entre les deux, Jean Marais semble parfois un peu débordé. Mais quelle garde-robe il a!

Typhon sur Nagasaki n'en est pas moins le meilleur film de Yves Ciampi, en progrès considérable depuis *Les Héros sont fatigués.*

Jacques SICLIER.

Le film gratuit

WRITTEN ON THE WIND (ECRIT SUR DU VENT), film américain et Technicolor de DOUGLAS SIRK. *Scénario :* George Zuckerman, d'après le roman de Robert Wilder. *Images :* Russell Metty. *Musique :* Frank Skinner. *Chanson :* Victor Young et Sammy Cahn. *Décors :* Russell A. Gausman et Julia Heron. *Montage :* Russell F. Schoengarth. *Interprétation :* Lauren Bacall, Dorothy Malone, Rock Hudson, Robert Stack, Robert Keith, Grant Williams, Robert J. Wilke, Edward C. Platt, Harry Shannon, John Larch, Joseph Granby, Roy Glenn. *Production :* Albert Zugsmith, 1956. *Distribution :* Universal.

Danois d'origine, Douglas Sirk, de son vrai nom Detlev Sierck, a travaillé avant guerre à Berlin dans les studios de la U.F.A. Il fut un temps le metteur en scène attitré de Zarah Leander, la Garbo allemande à la voix rauque (d'origine suédoise d'ailleurs), notamment pour les films *Zu neuen Ufern,* présenté chez nous sous le titre de *Paramatta, bagne de femmes,* film qui a pour cadre l'Australie d'*Under Capricorn, et La Habanera,* écrit par le plus subtil scénariste du cinéma allemand d'après 1933, Gerhard Menzel. Ces détails historiques prouveront peut-être que Sirk ne fut jamais indifférent à certaines ambitions artistiques, même s'il eut à lutter durement, comme Max Ophüls, pour se faire une petite place au soleil hollywoodien après son immigration des années quarante. En terre américaine Sirk a dû inévitablement

se débarrasser de ses lourdeurs germaniques : Hollywood, pour de longues générations encore... la Mecque du cinéma, la terre promise que presque tout metteur en scène européen ambitionne un jour de connaître, malgré les terribles déceptions et contraintes qui l'y attendent, Hollywood a souvent élevé des hommes moyens au-dessus d'eux-mêmes et apporté aux plus grands une discipline esthétique supplémentaire qui ne va nullement contre leur génie. Les exemples sont trop nombreux pour s'y attarder. Dans le cas de Sirk, un lent encore flou s'est vu soudain magnifié au point de donner l'illusion d'un authentique génie créateur. Alors que nous reconnaîtrons avant tout une certaine manière d'appréhender la réalité, une thématique d'ordre exclusivement visuel plus qu'une véritable récréation, par l'intérieur, des êtres et du monde. Comme l'implique le titre, les héros du film et leurs actions ne sont jamais guère plus qu'« écrits sur du vent ». Ils nous grisent un instant, nous procurent la plus merveilleuse sensation de vertige, mais nous laissent à la sortie du cinéma pour réintégrer leur condition fantomatique.

On a tout dit sur l'étonnant emploi de la couleur, la perfection de la direction d'acteurs, le rythme frénétique de plusieurs séquences. Avec l'aide de son opérateur Russell Metty, Douglas Sirk a su capter l'essence du gigantisme social propre au Texas. Ses milliardaires ne peuvent vivre que dans des décors de miliardaires et éprouver des passions de milliardaires : le choc de ces passions atteindra des proportions titanesques, à chaque instant ils remettront tout en question (l'apport proprement américain au fatum que Sirk a ramené de ses brumes nordiques) avec une frénésie qui confine au délire. Et c'est là, à mon humble avis, où le film devient parfois génial, même si cette excitation peut paraître ridicule à qui n'entre pas dans le jeu. Mais il ne saurait y avoir d'art sans un minimum de complicité de la part du spectateur. Sirk a épuré son mélodrame au maximum, par la rigueur des lignes architecturales, l'immensité dominante du paysage comme des intérieurs, une constante mise en situation des personnages dans l'espace filmé. Si l'on ajoute à ce génie géométrique un art de capter l'émotion à son moment d'extrême intensité, de saisir la nuance d'un regard (la merveilleuse scène du tribunal où nous lisons sur le visage de Dorothy Malone en train de témoigner la minute d'hésitation qui va décider du sort de Rock Hudson !), convenons que Douglas Sirk est plus proche d'un Dreyer ou d'un Murnau que d'un Wyler ou d'un Stevens.

Je reprocherai essentiellement à *Ecrit sur du vent* de ne jamais s'élever au-dessus des apparences, de ne ressembler en fin de compte qu'à un passionnant jeu d'échec cinématographique sans autre prolongement que l'inévitable « échec et mat ». Une scène, admirablement filmée et montée, reste d'ailleurs caractéristique à cet égard, celle de la danse érotique de Dorothy Malone, fin *in se*, qu'on pourrait rapprocher d'un passage similaire de *Et Dieu créa la femme :* Brigitte Bardot libère sa joie de vivre, affirme son amour, son espoir en l'avenir, synthétise soudain tout le caractère de cette jeune femme qui rêve d' « un monde où l'on n'aurait qu'à vivre et s'amuser ». Dorothy Malone, elle, ne fait que tourbillonner, n'apporte rien de neuf à son personnage, personnage assez simpliste, inconsistant, schématisé, un peu à l'image de tout le scénario du film, d'une rigueur dramatique propice aux jongleries de M. Sirk, mais incapable de dépasser l'« immédiateté » de l'instant.

La métaphysique que nous nous plaisons à discerner dans *Ecrit sur du vent* est malgré tout trop implicite, donnée comme malgré soi, pour qu'on puisse accorder un crédit excessif au metteur en scène. Lui manquent l'élégance morale, l'appréhension lucide du monde et des êtres, bref le style, qui ne saurait jamais rester extérieur à l'homme. Pourtant, et c'est là où le cinéma suscite de nouvelles questions, malgré l'incapacité de Sirk à dominer autrement que dans l'immédiat son sujet, avouons qu'il y a tout du long de ces images de la désagrégation interne d'une famille de magnats du pétrole dans le Texas moderne, une force d'évidence dix fois plus percutante, à mon avis du moins, que les trois heures et quart du *Géant* de George Stevens. Il est bon de savoir tout dire en images de ce qu'on prétend exprimer. *Ecrit sur du vent* en offre un exemple éblouissant.

Louis MARCORELLES.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Les chats et l'alouette

JE REVIENDRAI A KANDARA, film français en CinemaScope et en Eastmancolor de VICTOR VICAS. *Scénario :* Jacques Companeez, Alex Joffé et Victor Vicas, d'après le roman de Jean Hougron. *Images :* Pierre Montazel. *Musique :* Joseph Kosma. *Interprétation :* Bella Darvi, Daniel Gélin, François Périer, Jean Brochard, Julien Carette, Robert Dalban. *Production :* Jad Films, 1956. *Distibution :* Fox Europa.

Jean Hougron, auteur du cycle « La Nuit Indochinoise », est un jeune romancier réaliste qui a eu le mérite de dire tout ce qu'il savait sur ce héros malgré lui d'une tragédie contemporaine, le Français d'Indochine. Il l'a fait en quelques volumes bien remplis, éclairés d'une lumière crue, et sans se départir d'une solidarité envers les personnages et d'un respect pour les lecteurs, équitablement récompensés par l'authenticité des uns autant que par la fidélité des autres.

En intermède de cette série, Hougron s'est tourné vers la métropole, avec « Je reviendrai à Kandara », sorte de longue nouvelle située en province. Son personnage central est un raté ou mieux un *recalé* de « la colonie », qui se met dans le mauvais cas, par une légitime défense malheureusement improuvable, d'être le meurtrier d'un assassin presque parfait, par lui seul soupçonné et par lui seul intelligible, parce qu'animé des mêmes ambitions qui furent les siennes. Rejeté par les valeurs sûres : femme, belle-mère, collègues, avocat, société, dans un « trente-deuxième dessous » social et psychologique, le petit homme trouve dans la méditation d'un double destin — celui de sa victime et le sien propre — l'énergie suffisante pour dégager par petites secousses désespérées, avec le concours de moins en moins réticent de sa femme, les preuves qui ouvriront pour lui les portes de la prison, puis de Kandara.

A peine moins invraisemblable que celle d'un policier moyen, l'intrigue imaginée par Hougron valait par la réalité sociale de ces types marginaux, et maintenant retardataires, de coloniaux en puissance, prêts à exporter vers tous les Kandara du monde une loi de la jungle férocement aiguisée dans nos provinces; également par l'illustration des rapports d'identité et de complémentarité dans ce milieu, entre les raisons du ratage et les moyens du succès; mais certainement pas par le pur suspense des connaisseurs, qu'excluait un démontage trop objectif de la conscience du personnage central, contrairement à toutes les recettes du roman noir.

Unissant problématiquement les talents de Jacques Companez, d'Alex Joffé et du réalisateur Victor Vicas, l'adaptation a cru faire de ce *Kandara* intelligent et sec comme une épure, un scénario à suspense. Elle l'a raté comme le note ailleurs François Truffaut faute d'identification entre le spectateur et le personnage. En même temps rien ne subsiste de cet intéressant effort de rétablissement qu'accomplit le héros du livre quand il réentend à travers la destinée de sa victime l'*appel de la colonie* dont la stimulation le sauvera. Point de saveur au contraire à l'alouette toute rôtie que constitue la fin du film, en l'absence d'une phase préalable de tension.

Reste à porter au crédit de la mise en scène de Vicas et probablement aussi de la co-adaptation d'Alex Joffé, un certain don de réalisme aussi sincère que peu agressif qui, s'il se confirme, sera presque une originalité dans la zone commerciale du jeune cinéma français; une certaine qualité aussi, très sûre pour un auteur qui en est à ses premiers longs métrages, dans la direction d'acteurs : on veut bien que Périer et Gélin soient des chats sacrés qui marchent tout seuls, mais est-ce à l'insu du réalisateur que Bella Darvi — cette Pascale qui vaut bien la *grâce efficace* des « Provinciales » — est un Kandara auquel, certes, nous reviendrons ? — W.A.

Les crabes de la colère

KANIKOSEN (LES BATEAUX DE L'ENFER), film japonais de SATORU YAMAMURA. *Scénario :* Satoru Yamamura. *Images :* Yoshio Miyajima. *Musique :* Akira Ifukube. *Interprétation :* Satoru Yamamura, Hidaka, Mori, Kono. *Production :* Tengo Yamada, 1953. *Distribution :* Hermes Films.

Quelques projections privées avaient signalé à l'attention *Kanikosen* de

Satoru Yamamura qui est enfin sorti au début de février au cinéma Le Vendôme. On ne saurait en tout cas contester l'intérêt qu'il y avait à nous faire connaître, de l'abondante production japonaise, cet aspect relativement original. Je dis « relativement » eu égard à la connaissance de quelques autres films sociaux tels que *Hiroshima*. Mais *Kanikosen* est plus qu'un film « social », il se rattache incontestablement à un genre plus précis qui est le film révolutionnaire dont *Le Cuirassé Potemkine* est l'archétype.

Yamamura ne songe nullement à cacher, bien au contraire, ce qu'il doit au cinéma soviétique et au film d'Eisenstein en particulier. Mais cette référence ne diminue en rien les mérites de *Kanikosen*, car non seulement elle est pleinement justifiée par la matière, mais la comparaison s'impose à l'esprit par les contrastes plus encore que par les similitudes. La révolte du Potemkine fait en quelque sorte office de référence absolue, de prise de la Bastille maritime et quand montent à bord les marins du navire de guerre japonais appelés par radio pour mater la mutinerie, l'enthousiasme naïf des grévistes qui ne doutent pas que le Gouvernement les soutienne est doublement pathétique par le contraste et la symétrie avec la fraternité révolutionnaire des marins russes.

Néanmoins la comparaison avec le film d'Eisenstein ne saurait être poussée trop loin. Elle ne s'impose guère qu'à la fin, qui comporte d'ailleurs aussi de beaucoup les meilleures séquences. Mais tout le reste du film diffère radicalement du style d'Eisenstein, notamment, par le caractère individuel du scénario et de la mise en scène. Yamamura cherche à nous intéresser personnellement à la plupart de ses personnages, ce qui nous vaut, il faut bien l'avouer, des moments très ennuyeux. Peut-être l'insuffisance du sous titrage ou l'inadaptation de notre œil aux faciès orientaux en sont-elles cause. Je crains que non, car si le contenu documentaire est évidemment émouvant, la mise en scène proprement dite ne témoigne que de peu d'invention. *Kanikosen* est, certes, un film intéressant, généreux et qui comporte quelques très beaux moments, mais dont la portée cinématographique (qu'on ne me fasse pas dire formelle!) ne doit pas être non plus surestimée. Ce n'est, en tout état de cause, qu'un film de second plan et dont l'importance ne saurait être comparée à celle du film de Kurosawa dont je parle précisément dans le « Petit Journal » de ce même numéro. — A. B.

A responsabilité limitée

HIGH SOCIETY (LA HAUTE SOCIETE), film américain en VistaVision et en Technicolor de CHARLES WALTERS. *Scénario :* John Patrick, d'après une pièce de Philip Barry. *Images :* Paul C. Vogel. *Musique :* Cole Porter. *Interprétation :* Grace Kelly, Bing Crosby, Frank Sinatra, Celeste Holm, John Lund, Louis Calhern, Louis Armstrong. *Production :* Sol C. Siegel, 1956. *Distribution :* M.G.M.

Il s'agit du « remake » de *Philadelphia Story*, fine comédie de George Cukor avec Katharine Hepburn et James Stewart, ici transformée en comédie musicale. La satire des milieux de milliardaires américains où se déroule l'intrigue a perdu presque toute sa vigueur. L'histoire de cette jeune femme qui, à la veille de son second mariage, retrouve, grâce à un intermède sentimental avec un troisième larron, le chemin du cœur de son premier époux, a pourtant par moment de charmantes allures de marivaudage, hélas ! trop édulcoré. Traité sans timidité, le sujet aurait pu être audacieux et quelques scènes par-ci par-là donnent une idée de ce qui a été manqué. Charles Walter, spécialiste de la comédie rose genre *Lili*, n'était pas du tout l'homme de la situation. On voit bien qu'il a pensé à Minnelli, puis à Mankiewicz, puis à l'Hitchcock de *La Main au collet*... mais sans succès. Le chant du cygne de Grace Kelly donne du relief à cette bleuette : dirigée mollement, elle a des hauts et des bas, mais dans les hauts — les scènes d'amour et la scène d'ivresse — elle est parfaite et nous fait déplorer son installation sur le rocher à roulettes. Frank Sinatra réussit à être inquiétant dans le rôle de séducteur léger et on ne comprend absolument pas pourquoi Grace le quitte pour Bing Crosby qui ne vieillit pas tellement bien. — J. D.-V.

Ces notes ont été rédigées par WILLY ACHER, ANDRÉ BAZIN et JACQUES DONIOL-VALCROZE.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chef-d'œuvre
Case vide : abstention ou : pas vu

TITRES DES FILMS ↓ / LES DIX →	Henri Agel	Jean de Baroncelli	André Bazin	Robert Benayoun	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valcroze	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul	François Truffaut
Time in the Sun (S.M. Eisenstein, M. Seton)	★★★★	★★★	★★★★	★★★	★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★★
Derrière le miroir (N. Ray)	★★★	★★	★★	★★	★★	★★	★★★★	★★★★	★	★★★★
L'Amour à la ville (Zavattini, etc...)	★★	★	★★	★★	★	★★	★★★	★	★★★	★★★
Assassins et Voleurs (S. Guitry)	★★	★	★★★	★	★★★	★★	★★	★★	●	★★★★
Ecrit sur du vent (D. Sirk)	★★	★★	★	★★			★★	★		★★★
Typhon sur Nagasaki (Y. Ciampi)	★	★★	★	●	★★	★★			★★	★
A 23 pas du mystère (H. Hathaway)...	★★	★★	★	★	★	★	★	★		★★
Les Bateaux de l'enfer (S. Yamamura)...	★	★★★	★		●	★★	●	●	★★★	●
L'Homme à l'imperméable (J. Duvivier).		★	●	★		★			★	★
La Escondida (E. Fernandez)	●			●		★			★	●
L'Homme qui n'a jamais existé (Neame).	●	●	●	★	●	●		●	★★	●
Reproduction interdite (G. Grangier)....	●	●	●	●	★	★	●			●
Le 7e Commandement (R. Bernard)		●		●				●	★	●
La Haute société (C. Walters)	●	●		●	●	★		●	●	
Sous le ciel de Provence (M. Soldati)...	●	●	●	●	●	●		●	★	●

Sachez que :

- Alexandre Astruc, Jean Aurel, Robert Beauvais, Robert Chazal, Charles Ford, Annette Wademant vous recommandent chaudement **Bigger than Life (Derrière le miroir)** de Nicholas Ray.
- Tout le monde aime deux des cinq sketches de **L'Amore in Citta (L'Amour à la ville)** de Maselli, Fellini, Risi, Antonioni, Lattuada et Zavattini, mais ce ne sont jamais les mêmes.

CINÉMA, SEPTIÈME ART, DIXIÈME MUSE, CINQUIÈME ROUE...

(Suite de la page 34)

Par le montage, le metteur en scène peut se transporter à la place du spectateur, qui verra ce qu'il a choisi de lui faire voir, en préparant en quelque sorte la pâture nécessaire à ses émotions devant l'écran. C'est, pensée par pensée, l'analyse de Croce : « L'artiste présente une image ou un fantôme, et celui qui goûte l'art tourne les yeux vers le point que l'artiste lui a indiqué, regarde par l'ouverture que celui-ci a ménagée et reproduit en lui-même cette image. »

Le montage expérimental de Koulechov (2) prouve que le spectateur de cinéma participe à l'action, sans doute par jeu, car il éprouve — réfléchi en *lui — ce qu'il croit voir sur l'écran.* Fait capital. Fait qui dépasse l'enrichissement en images de l'œil contemporain, car il donne la clef d'une nouvelle notion de la vision subjective. Par exemple, dans le domaine de l'espace et du lieu, le montage crée une unité qui n'a rien de réel au dehors du spectateur.

Un homme se jette de la Tour Eiffel.
Un homme qui tombe (d'un mur, à Toulon).
Un homme qui tombe à l'eau (dans la Loire).

Ces trois scènes projetées avec continuité, c'est-à-dire après montage, signifient pour le spectateur que « un homme s'est jeté de la Tour Eiffel dans la Seine ». C'est la *géographie idéale* de Koulechov, géographie cinématographique due à une mosaïque de *lieux* réunis par le montage-image. Castellani, dans *Roméo et Juliette,* a donné à cette « géographie idéale » une éclatante réussite; dans ce film on entre dans une rue de Vérone en sortant d'une place de Sienne pour aller dans une église de Venise, dans l'absolu de l'unité du *lieu.*

Par le montage-son-image, nous pouvons atteindre une *pananthropie idéale,* pananthropie cinématographique, mosaïque de différents « fragments » des divers aspects de l'acteur (jeu, voix, mimique, etc.).

On a accepté la « géographie idéale » de Koulechov, malgré son absence d'authenticité, l'authenticité de l'art cinématographique étant visiblement ailleurs. La « pananthropie idéale », bien que recevant une application constante et écrasante, est toujours contestée, car le doublage en est sa parure la plus douteuse. Par « doublage » on entend immédiatement ces résultats effarants d'une besogne commerciale qui donne aux films des voix hâtivement « collées » aux lèvres des acteurs. Le mauvais exemple n'est pas un argument. Il est tout à fait légitime que le réalisateur, qui dispose à sa guise d'une palette de paysages et de décors, puisse disposer d'un parfait mannequin et d'une voix prodigieuse.

Dans la réalité, il arrive heureusement que l'acteur de cinéma puisse disposer à la fois de sa personne, de sa voix et de son jeu. Mais rien n'empêche le réalisateur de donner,

— *à un acteur du type Jean Marais* (3),

— *plié au jeu indiqué par le metteur en scène,*

— *la voix d'un acteur qui aurait le type physique de Piéral.*

(le nain est cité ici pour pousser le raisonnement à l'extrême). Les trois éléments fondus sur l'écran auraient une *unité* cinématographique indiscutable autant que la « géographie idéale ». Il est peut-être difficile de refuser cette « unité » à des œuvres comme *Ladri di Biciclette, Due soldi di speranza, La Strada* ou *Il Bidone* : à peu près tout le monde y est doublé (4).

Ce procédé, d'ailleurs, n'est pas toujours aussi radical. Très souvent l'acteur se double lui-même, procédé qui a permis l'éclosion du cinéma italien en des temps héroïques, et qui a survécu. Dans ce cas, il s'agit d'une sorte de « play back ». Mais cette possibilité ne doit

---

(2) **Histoire du Cinéma,** VII, p. 92-93 (Presses Universitaires de France, Paris, 1956).

(3) Aucune intention vexatoire dans ce choix, bien au contraire, un hommage.

(4) N'oublions pas l'extraordinaire « doublage » réalisé par René Clément dans **Gervaise** (la voix de Maria Schell n'est pas en question) ; Suzy Delair y est doublée par Rita Cadillac dans un détail de sa personne.

pas exclure la légitimité de la « mosaïque » image-voix que nous appelons *pananthropie*. Cela justifiera aussi le doublage traditionnel réalisé dans les règles de l'art et nous pourrons peut-être obtenir des films doublés *supérieurs* aux films originaux, en qualité et en intensité de voix. C'est faire injure à un acteur — grand, cela va de soi — que de douter de sa capacité de donner à son interprétation *vocale* le ton voulu par la silhouette qu'il est chargé d'animer en l' « habitant ». L'acteur qui a doublé en italien le Fou de *La Strada* est aussi admirable que Richard Basehart et sa mimique.

Une certaine critique cinématographique, qui ne procède que par analogies impressionnistes et références au passé, liée donc à une optique théâtrale, est hostile à cette technique ; qu'elle revoie ses positions.

« Le film recompose à sa façon les éléments de la réalité pour en faire une réalité nouvelle et seulement sienne ». C'est ainsi que Poudovkine résume les possibilités de cet art et les prérogatives du montage que nous appliquons à l'image *aussi bien qu'au son*. Par cet art, les lois du temps et de l'espace ne sont plus figées ; elles se soumettent à la volonté de l'auteur.

La richesse des matériaux gêne parfois la pureté de cet art nouveau. Que l'on songe que le cinéma est « l'art qui a le plus de moyens pour présenter l'homme à l'homme ».

Tout en gardant les apparences des objets et des êtres, le cinéma les dématérialise grâce à l'œil suréel de l'objectif, œil logique, œil au regard neuf.

Que l'on songe à ce miracle du septième jour : manier le temps à notre gré, échapper à la réalité sensible de nos dimensions, de nos proportions et de notre temps physique.

Et nous négligeons les prodiges que ce langage nous offrira demain : une nouvelle synthèse de la voix humaine, de la musique, la couleur mouvante (ce phénomène complètement neuf a pris naissance dans le dessin animé où nous *voyons* rougir, ou verdir, un personnage), un silence nouveau, une immobilité nouvelle...

Art en un sens absolu, comme la poésie, ou art en un sens moyen, comme la danse ?

Une réponse paraît vaine et nous la laissons aux apothicaires de l'esthétique.

Nous pourrions chercher, à l'occasion, du côté de la musique ; il serait peut-être possible d'expliquer la symbiose qui s'établit entre cinéma et musique et qu'on attribue généralement au pouvoir de la musique de déclencher la participation du subconscient. C'est vraisemblable. Nous saluons au passage les créateurs d'un réalisme héroïque où l'on a voulu renoncer à l'appoint de la musique, « coupable » de solliciter des émotions qu'il appartenait à l'image seule de susciter. Mais le cinéma n'a pas à renoncer à un élément non négligeable de sa « mosaïque » intérieure.

Je préfère ramener le « réalisme » (ou « néo-réalisme », selon le jargon italien) à cette pensée d'Emerson : « Le génie [...] consiste à voir l'astre, le ciel et l'homme exactement tels qu'ils sont. »



Nous avons eu l'occasion de parler de filmologie. La critique impressionniste, à priori privée de toute préparation culturelle spécifiquement cinématographique, déclare que la position de la filmologie rappelle ces théoriciens qui voudraient étudier la théologie sans étudier les Ecritures. N'insistons pas sur cette manière désinvolte de nier tout esprit théologique à l'étude de Mahomet ou de Siddharta Gautama. Il est évident que la filmologie ne tombe pas dans les travers de l'esthétique du cinéma. Par exemple, le montage demeure un des piliers de l'esthétique ; cependant une étude filmologique approfondie peut le ramener à une équation. Cela ne lui enlève rien de son contenu artistique, mais le rend mensurable. Or, la notion de *mesure* échappera toujours à la critique impressionniste, ou du moins l'effrayera comme une diablerie. Elle veut ignorer que l'architecture est soutenue aussi par les mathématiques.

Par le montage expérimental de 8 000 m de film, nous avons obtenu une règle de montage satisfaisante qui peut être indiquée par :

$$M = [v\ (iA)]\ [v\ (iB)]$$

M étant montage, *v* vitesse du mouvement à l'intérieur de l'image, *iA* étant la surface intéressée par le mouvement, *iB* la surface équivalente de l'image raccordée. En langage

courant nous dirons que *toute* image peut se raccorder à l'image suivante à la condition que la vitesse de déplacement de l'objet à l'intérieur de l'image soit proportionnellement la même et qu'il ait la même direction.

Une équation semblable peut être formulée pour le montage son-image (problème du doublage), mais elle ne s'impose pas autant que le montage pur, support et point essentiel du cinéma et de son langage.

La vieille ponctuation des fondus, des volets, des enchaînés, a été dépassée par la coupe, généralement empirique. Miller et surtout Sjöberg sont allés plus loin : ils raccordent simplement des *vitesses*, même par compensation, c'est-à-dire en utilisant une vitesse de déplacement extérieure, celle de la caméra. Visconti songe avec moins d'empirisme à cette ponctuation nouvelle pour *Les Nuits Blanches*.

Cette voie nous ramène à une autre forme du montage, qui se rattache à d'autres traditions : le montage *sans coupe*, c'est-à-dire dû uniquement au mouvement de la caméra. Dans ce cas, le temps cinématographique ne peut être indiqué que par le fondu. C'est le montage préféré de Laurence Olivier, dans *Henry V* et dans *Hamlet*.

*
* *

Nous disions au commencement de ces notes qu'au lieu de développer les possibilités du langage cinématographique on a choisi les « curiosités » de la technique. J'entends bien qu'il est astucieux de lutter contre la TV et son écran ridiculement petit, par le gigantisme de l'écran. Mais même sur le plan esthétique, on peut se demander pourquoi ce gigantisme ne serait que longitudinal, compte tenu aussi que la plupart des salles ne seront pas en condition de l'adopter. On aurait pu comprendre la ruse de l'écran géant contre l'écran miniature. Mais cet écran pour strabisme divergent qu'on veut nous imposer, et que peut-être on nous imposera, n'a pas de sens. Il est de bon ton de chercher l'avenir du cinéma dans des recettes techniques, mais il est clair qu'un mauvais film demeurera tel, sur n'importe quel écran et à travers toutes les dimensions dont on se plaira de l'enrichir.

Devant la « grande nouveauté technique », nous devons tirer quelques conclusions prises en dehors des rires qui accompagnaient *Les Chevaliers de la Table Ronde* et des moqueries de *La Fontaine des Amours*.

1° Le cinémascope ne présente en aucune façon des images en relief. Les profondeurs de champ, obtenues par lentilles spéciales ou par éclairage soutenu des différents plans, donnent une apparence de relief plus frappante.

2° L'écran large ne doit pas être considéré comme une innovation destinée à bouleverser les règles de « mise en page » du cinéma. Personne ne prendrait au sérieux le peintre qui « inventerait » de présenter un quinze marine de travers ; mais on a crié au miracle quand le spécialiste de la femme nue debout a profité du cinémascope pour la présenter couchée... Ces dimensions, aussi extravagantes qu'elles soient, ne changent rien à l'affaire, à part quelques effets qu'on pourrait rechercher dans des cadres particuliers et où certains documentaires pourraient trouver leur profit. Mais ces effets seraient tout aussi saisissants sur un simple *écran large*, plus harmonieux.

Si quelques vues « documentaires » gagnent projetées *en largeur*, cet argument mériterait d'être utilisé pour des vues « documentaires » qui exigeraient un écran *en hauteur* (envol d'oiseaux, d'avions, ascensions, chutes (imaginez un suicidé qui tombe d'un gratte-ciel sur un écran de 22 m de hauteur !), Vues Totales du Sequoia-ou-du-Wellingtonia-130-m-de-hauteur, etc.). Ce n'est pas sérieux.

Les inconvénients de cette énorme bande en largeur sont trop considérables pour être escamotés sous prétexte de l'effet de surprise. Chacun sait qu'il y a déjà un léger décalage d'attention à la lecture d'un sous-titre, par rapport à l'image qui se déroule en même temps ; qu'on imagine une scène intime de 22 m de large ! La dispersion d'attention aux deux extrémités poussera sans doute les metteurs en scène — si ce procédé a de l'avenir — à inventer des caches qui... limiteront le champ et ramèneront l'image au rapport 3/4.

Une des conséquences les plus immédiates de l'adoption d'un tel écran est le ralentissement du rythme qu'il exige. Seul un ralentissement du montage, en effet, peut permettre de compenser la dispersion d'attention provoquée chez le spectateur à la recherche d'un champ visuel adapté à ses yeux et à la vitesse de ses perceptions. Pratiquement, toute véritable intensité dramatique devrait alors être abolie à l'avantage d'une surface qui ne serait plus qu'un décor, rarement essentiel aux fins du conte.

L'astuce géniale du professeur Chrétien devient presque anecdotique dans l'ensemble de cette aventure, où film large et grand écran se confondent, d'autant plus que le système lenticulaire qui permet de « tasser » l'image sur la pellicule habituelle est dans le domaine public. « Royalties » à part, on ne voit pas la différence entre systèmes comme cinémascope, cinépanoramic, dyaliscope, etc.

Les perfectionnements proposés par *Vistavision* sont par ailleurs considérables ; disposer d'une image réellement double (ici il s'agit seulement du négatif impressionné par la Lazy 8) est peut-être la clef du relief et de la couleur de demain. Cette image double permettrait la solution du film *gaufré,* c'est-à-dire *lenticulé,* que nous devons à Berthon. Avec l'image normale, la difficulté technique était de tasser 300 000 éléments dioptriques par millimètre carré. Le système Bocca-Rudatis avait atteint il y a quelques années 100 000 éléments. Avec l'*image double* la solution approche et nous verrons résolus d'un seul coup les problèmes de la couleur et du relief, par des films imprimés mécaniquement, comme des disques.

*
* *

A part *Henry V* (Grande-Bretagne), *Les Portes de l'enfer* (Japon), *Le Carosse d'or* (France), *Carrousel napolitain* (Italie), *Senso* (Italie), *Roméo et Juliette* (Grande-Bretagne), *Mon Oncle* (France), il est légitime de se demander si le cinéma en couleurs existe véritablement. En dehors de cet art du vitrail rétabli au pochoir, en 1900, sur les films de Méliès, le cinéma en couleurs — si toutefois il existe — pose des problèmes troublants.

D'abord les dangers d'ordre dramatique, que nous abordons sans les résoudre : la couleur dévie et fausse l'intensité dramatique et ralentit la construction du film. Le langage que le cinéma en blanc et noir a mis au point est désarticulé, parfois brutalement quand l'effet de la couleur retarde l'aboutissement du plan. Où il y avait rythme, on a une cacochromie. On comprend Lattuada voulant renoncer aux rouges (dans *La Pensionnaire*) pour ne pas trahir l'unité de son récit. On sait que certaines couleurs ont une influence spécifique sur le spectateur. Eisenstein a souligné l'énorme importance du jaune, mais ce n'est pas dans les listes de couleurs-symboles que la solution pourra être trouvée.

D'après les éléments actuels, l'esthétique du cinéma en couleurs ne peut que se rattacher

a) à l'esthétique de la peinture traditionnelle, quand on emploie la couleur comme élément pictural, sans s'attarder à l'erreur qui vise à *imiter la nature,* à atteindre les couleurs *naturelles* (sic). C'est le domaine de l'interprétation de la couleur.

b) à la « technique », c'est-à-dire à l'approximation. Laissons cela aux chronomistes.

Il y a bien une autre voie, propre au cinéma, celle-là, la plus difficile. Je m'avoue incapable de situer *un seul* film sur cette voie, à part quelques fragments du *Fleuve* de Renoir. Il faudra bien qu'on s'y engage. Le cinéma en couleurs, quand on ne se rendra pas compte qu'il est en couleurs, aura ses valeurs propres *équivalentes* aux valeurs de la peinture et non pas *égales* à elle (qu'on se reporte aux « tableaux » de *Roméo et Juliette,* de *Senso* et de *Richard III,* sans oublier *Henry V*).

*
* *

Gardons toujours sous les yeux ce constat que la télévision accroît : « Chaque année 10 milliards d'hommes versent un tribut de 700 milliards de francs pour absorber l'opium de 1 300 films nouveaux dans l'obscurité mouvante des 100 000 salles du monde ». Le vertige nous saisira toujours à ces chiffres. Aucune religion n'a jamais eu à sa disposition autant de temples et autant de fidèles. Nous savons qu'il y a là maintes hérésies et d'innombrables cas de fanatisme, et que le fétichisme et l'érotisme y sévissent. Nous savons aussi que sur ces « 1 300 » épisodes annuels de la passion cinématographique, *un* ou *deux* seulement demeurent dans notre esprit. Nous avons appris à ne pas ignorer que la première « rêverie » du monde est en même temps la troisième ou quatrième industrie.

Par le cinéma, l'homme enfante — à la lettre — la réalité. Parfois une œuvre d'art est engendrée. Le plus souvent nous ne voyons naître que des pléonasmes que seul le caractère successif de la vision cinématographique nous fait prendre pour du cinéma, de même que certains rapprochements tiennent plutôt de l'allégorie et du symbolisme que du nouvel alphabet du septième art.

*
* *

Ainsi donc le cinéma est un art, mais aussi un univers, comme la poésie, détaché de la réalité par la seule médiation d'un être vivant et visible. Un demi-siècle d'expérience dicte un impératif : « Evitons d'être les esclaves de la technique ». La technique est au contraire libération. Certes, la technique ne peut être séparée de la création, s'extraire par centrifugation des œuvres achevées. Mais où tout cela mène « celui qui ne volera jamais de ses ailes » ?

Nous avons eu la caméra-œil, magique première personne du singulier que Dziga-Vertov mit en branle il y a 30 ans ; elle ne sert qu'à masquer l'inaptitude à créer du cinéaste. Nous avons parlé — première jeunesse d'Astruc — de la caméra-stylo. L' « œil » et le « stylo » sont pourtant largement dépassés par la collaboration modeste et anonyme du laboratoire. Nous avons un film exceptionnel qui fond ces théories et ces espoirs en les dépassant de très loin. Il est le fruit de trente « sténographes » qui tournèrent dans cinq continents (et même dans un sixième), en un seul exemplaire, comme l'autographe d'un auteur. C'était en effet du 16 mm. L'optique du laboratoire nous donne le tout en 35 mm, en meilleur, car en 35 mm on peut étalonner la couleur (ce qui est impossible en 16 mm) et — s'il est nécessaire — sous-exposer ou sur-exposer les plans. Nous ne disons pas que cela est déjà commun ; mais il existe des laboratoires capables de cet exploit qui approche le cinéma de l'homme tout court et dont l'exemple est *Paradis Terrestre*.

De toute façon, nous devons nous moquer éperdument que l'image devienne électronique, que l'image magnétique remplace l'image photographique, que le support final de l'image soit l'écran d'une salle, le fond d'un ionoscope, voire directement le fond de notre propre rétine. Pensons au cinéma comme à un jeu suprême, non comme à un cours de rhétorique. Que notre connaissance de la technique soit totale, justement pour pouvoir l'oublier.

Nous parlions, au commencement de ces notes, des remous actuels. Le drame des dimensions du film, des écrans, de l'outillage a pénétré jusqu'au domaine de l'esthétique, qui en a été troublé. Aujourd'hui, le problème nous concerne à peine, et les laboratoires s'en sont chargé, comme d'habitude — ainsi que le *proto* se charge de sauver la renommée de nos confrères qui ne savent pas écrire.

Un laboratoire digne de ce nom peut à présent vous proposer des solutions innombrables et interchangeables.

— Ce film en cinémascope vous gêne pour son exploitation capillaire dans les milliers de salles sans équipement adapté à ce procédé ? Parfait, on vous « désamorphose » l'image, on la niche dans le maximum de son cadre standard, et on rongera 1/7 de votre surface, presque autant que les bords noirs des écrans.

— Bien sûr, certaines scènes capitales qui se déroulaient dans un coin de votre image cinémascopique (ce n'est pas une critique !), nous pouvons toujours les centrer, les isoler, avec notre appareil pivotant. Si vous n'avez pas confiance en nous, fournissez donc un découpage adéquat que nous transformerons en bande-pilote, qui permettra de commander ces déplacements latéraux de l'appareil...

— Ce film que vous voulez tourner n'est pas sûr de ses recettes s'il n'a que l'issue cinémascopique ? Qu'à cela ne tienne ! Prenez ce négatif, tenez compte quand même qu'on le rongera légèrement en hauteur (et pas en largeur) et nous vous donnerons des images du type

supercospe,
cinémascope,
35 normal,
et substandard 16 mm et,
si vous insistez, 8 mm...

— A partir du même négatif ?

— Exactement.

*
* *

Au fond, la vie est facile pour qui a des mondes à révéler, qu'il s'agisse du pêcheur d'Aran ou de l'âme de Gelsomine.

1947-1957.

LO DUCA

MAGIRAMA 1957



Jean-Luc Godard avait, dans le n° 67, exprimé sur le Magirama une opinion qui n'engage que lui. Abel Gance, pour qui les CAHIERS *ne sauraient être soupçonnés de tiédeur, nous propose, en regard, ce texte d'André Breton que nous publions avec plaisir et empressement.*

Sera-t-il dit qu'il pouvait être encore, lors du passage de 1956 à 1957, une salle de spectacle d'où l'on serait appelé à sortir *autre* qu'on y était entré ? Eût-on précisé que la mise au point d'une nouvelle technique cinématographique y serait pour quelque chose, je crois que les moins désabusés, les plus innocents auraient souri...

Comme quoi GENIE peut tout : la totale métamorphose dont il s'agit s'est pourtant bel et bien opérée en moi, durant la projection de MAGIRAMA au Studio 28. Je savais — depuis notre jeunesse — qu'Abel Gance, pour peu qu'on lui eût laissé les coudées libres, eût été le seul à même de nous faire passer « de l'autre côté de l'écran » (comme on a dit « de l'autre côté du miroir »). En répondait l'équilibre entre sa faculté exceptionnelle de réception de l'humain et ses dons, non moins exceptionnels, de transmission de ce même humain, qui attestent tant d'œuvres universellement connues. Ce passage contre vents et marées, je le tiens pour *accompli.*

On songe, à travers ce que révèle l'introduction-initiation du programme imprimé pour leur spectacle, que ceci n'a pu être rendu possible que par la conjonction de ses efforts invincibles avec ce dont a pu aspirer à les couronner sa collaboratrice Mlle Nelly Kaplan, en qui tous ceux qui l'auront entrevue auront pu reconnaître « la fée au chapeau de clarté ». Elle veut bien se jouer sur la vitre « ailée » dans « Auprès de ma blonde » qu'animent tous les mystérieux ressorts d'une treille printanière et dans « Château de nuages », où s'exaltent ces architectures du « hasard » propres — selon les poètes — à frapper de dérision toutes les autres. (On n'oublie pas que c'est à elle qu'il a été donné de formuler, en termes quelquefois tremblants, le *Manifeste de la Polyvision.)*

J'ACCUSE, que ma chance est peut-être de n'avoir pas connu dans sa version initiale à la date fatidique de 1939, est, sous son nouvel aspect, une œuvre qui suffirait à consacrer pour le plus GRAND celui qui l'a conçue et réalisée. Je ne sais ce que j'honore le plus, des qualités de cœur qui y président ou du véhicule prodigieux qu'elles empruntent. De celui-ci — dont le brevet inaliénable lui revient en commune part avec Nelly Kaplan — je sais qu'il nous fait faire le pas décisif vers cette nouvelle *structure du temps* que Paul Valéry, dans ses « Méthodes » de 1896, Marcel Duchamp de 1912 à 1921 appelaient avec plus ou moins de scepticisme ou d'ironie, que John Dunne, en 1927 a réussi à appréhender théoriquement dans son ouvrage trop peu connu : « Le temps et le rêve. » Cette nouvelle structure, que savants et philosophes s'ingénient à découvrir et, en effet, faute de quoi ils continueront à s'embourber toujours davantage, j'ai toujours pensé qu'elle ne saurait se révéler qu'à la faveur de *nouveaux états affectifs.* Ils sont bien plus qu'en germe dans « Magirama ».

GLOIRE A LA POLYVISION d'Abel Gance et Nelly Kaplan.

André BRETON.

REVUE DES REVUES



FRANCE. — CINÉMA 57 a publié pour Noël un numéro spécial consacré au *Cinéma d'Animation*. Les publications sur ce sujet sont assez rares pour que l'on applaudisse les yeux fermés. Les yeux ouverts également, car sur le plan matériel ce numéro représente un effort considérable : couverture en couleur, nombre de pages augmentées, nombreuses photographies significatives et peu connues. Du point de vue information : il propose une revue complète et détaillée de toutes les techniques, écoles et tendances de l'animation dans le monde entier Robert Bennayoun a donné à ce numéro spécial le meilleur article consacré au gag dans le cartoon américain jusqu'à ce jour. Michel Chilo trouve à dire sur Paul Grimault des choses inédites en écrivant du même coup les lacrymosa usuels. Ce même numéro contient en outre un historique concentré de l'animation, un manifeste epileptique, un texte très important d'Alexeieff, ainsi qu'un classement objectif des techniques. On ne peut guère lui reprocher qu'une trop grand harmonie, des opinions qui se recoupent toutes sans se contredire (on lit jusqu'à quatre fois la même signature au sommaire). Mais à la réflexion cette cohésion est le péché mignon de ces sortes de numéros spécialisés.

Petit malheur que cette homogénéité si l'on pense que le Cinéma d'Animation essaye seulement de conquérir son droit de citoyenneté, sans penser encore à provoquer des polémiques. Avant tout il faut mettre sous les yeux des amateurs de cinéma, *qui l'attendent*, quelques éléments d'appréciation et de réflexion concernant l'image par image, et que semblent leur refuser les commentateurs actuels. Communiqué aux critiques majeurs et parisiens, le numéro n'a pas provoqué beaucoup de commentaires : *Pas un* article dans les journaux de la capitale. Mais par contre, dans la première semaine *tous les numéros livrés* ont été vendus sur Paris et les retours de province sont insignifiants.

Tout s'arrangera à la seconde édition. Alertes aux démagogues ! Parlez du cinéma d'animation Mon public aime çà !

A. M.

TCHECOSLOVAQUIE. — YOUNG FILM est une revue trilingue comportant une édition française, éditée en Tchécoslovaquie pour répondre à la proposition faite par Cesare Zavattini aux participants du *Séminaire International des Etudiants de Cinématographie* réunis sur l'initiative de l'Union Internationale des Etudiants dont le siège se trouve à Prague.

Varsovie, Prague, Budapest sont si loin de Bruxelles, de Paris ou de Rome ! On ne peut que se réjouir à l'apparition d'un nouvel instrument de relation et de coopération. Car au-dessus des trimestres de gel concerté ou de dégel provisoire nous savons ce que l'on n'attend de nous et ce que nous voudrions connaître. YOUNG FILM peut favoriser les liaisons. Sa présentation est claire et originale, les articles traduits en Français ce qui représente un effort matériel important.

Mais ce premier numéro souffre d'un excès de généralité. L'introduction affirme l'intention des rédacteurs de se préoccuper des grands buts éducatifs et sociaux du film et de mépriser les films illusoires dont l'unique but est de faire de grosses recettes. Mais encore ? L'interview de Trnka, celui de Cavalcanti, de Francesco Maselli trop succincts gagneraient à être débarrassés des tics journalistiques et gagneurs de lignes ; à perdre le ton question-réponse : « *Cher Monsieur Calvalcanti, parlez-nous de* M. Puntilla chauffeur. *Et commencez par le commencement.* »

Dans notre monde divisé, toute communication qui passe une frontière se doit d'être efficace, concrète, soucieuse de documentation. Les déclarations

ornementales doivent laisser la place aux comptes rendus de résultats pratiques, aux questions de vie ou de mort, aux bibliographies, aux conclusions méditées. Autant il est nécessaire que certaines études sérieuses soient traduites de langues en langues autant il n'est pas urgent que se multiplient les reportages laconiques, évasifs et journalistiques.

Il est important qu'un deuxième numéro de YOUNG FILM paraisse, mais seulement lorsqu'il sera riche de substance et d'information.

A. M.

AMERIQUE. — Ici, publications nombreuses et pleines de qualités. QUATERLY OF FILM, RADIO AND TÉLÉVISION (University of California Press, Berkeley 4) bat de peu les autres revues. Clarté et précision sont ses principaux atouts. Le numéro d'Automne 1956 (XI,I) est intéressant, sans plus : les textes de Gavin Lambert sur le *Cinéma Anglais* et d'Harry Schein sur l'*Humour au Cinéma* sont assez fournis, mais n'apportent rien de nouveau. La dernière parution, Hiver 1956 (XI,II) est excellente : l'étude de Kenneth MacGowan (producteur de *Lifeboat* et directeur de la revue) sur les Techniques Nouvelles, minutieuse et bien informée, constitue la meilleure source de renseignements pour qui a l'intention de se documenter ou d'écrire sur ces problèmes très complexes ; l'analyse de l'œuvre de Carl Dreyer par Herbert G. Luft est remarquable ; j'y apprends, entre autres choses, que le réalisateur danois vient de réaliser un court métrage, *Noget om Norden* (*A propos du Grand Nord*, 1956), que le découpage et le scénario de sa *Vie du Christ* sont fin prêts, et aussi que la peinture de la domination romaine sera inspirée de l'occupation nazie au Danemark, pendant la dernière guerre. Espérons à ce propos que Dreyer pourra tourner cette année *Sister Beatrice*, d'après Maeterlinck, superproduction américaine qui doit coûter plus d'un milliard. A lire aussi : le découpage de... *Caligari*, un texte assez complet sur l'industrie cinématographique russe, et un reportage assez original sur les populations primitives et le cinéma. Nous devons aussi nous excuser auprès du QUARTERLY de ne pas avoir signalé à nos lecteurs l'excellence de la colossale étude de Dorothy B. Jones : « *L'Aurore, un chef-d'œuvre de Murnau* » (Printemps 1955), dont les vingt-cinq pages, sans toutefois s'attaquer au plus profond, constituent la meilleure exégèse d'un film que nous considérons comme l'un des plus grands. Nous aurions aussi dû signaler un texte de George Seaton, « *L'Auteur Dramatique et le Scénariste* », capital si l'on veut comprendre l'évolution du cinéma new-yorkais depuis ses origines, et une étude sur Paddy Chayetsky..

FILMS IN REVIEW (31, Union Square, New York 3), est moins brillant. Le numéro de janvier (VIII,I) contient cependant une excellente critique de *Baby Doll*, par Henry Hart, très pertinente, surtout à propos du jeu d'Eli Wallach, une brillante mise en évidence de la « Cinematic Xenophilia » chère à l'Amérique, dont le seul tort est de jeter au Taygète *L'Envie* de Rossellini. Liste des meilleurs films de l'année, selon le National Board of Review, assez décevante. Bonne étude sur Fred Astaire, mais critiques médiocres. Mais on apprend un tas de choses intéressantes : sur *Our Mr. Sun* en particulier. C'est le film que Capra a produit, écrit et réalisé en 1956 pour la télévision en couleurs, plus précisément pour l'American Telephone and Telegraph Co. Il dure une heure et raconte scientifiquement, ce qui n'exclut pas l'humour, le rôle du soleil dans l'espace et sur notre planète. Pour rendre moins ennuyeux ce cours d'astronomie, l'ex-ingénieur Capra l'a humanisé : il y a là M. Fiction, qui représente l'honnête homme genre Mr. Deeds (Eddie Albert), le Dr. Recherche (Dr. Frank Baxter) et les voix de M. Soleil (Marvin Miller, cousin de l'Edward Arnold des comédies d'antan, et du Père Temps (feu Lionel Barrymore). Le courrier des lecteurs est assez piquant : Joe Buffer de Tulsa (Oklahoma) écrit : « *Your review of Giant was absurd and ridiculous.* »

FILM CULTURE (215 West 98th Street, New York 25) déçoit un peu. Dans la dernière parution (10,4), on trouve, comme d'habitude, le très amusant « Coffee, Brandy and Cigars », par H. G. Weinberg, petit journal du cinéma d'outre-Atlantique, ainsi qu'une bonne critique de *Giant* par Andrew Sarris. Mais c'est tout. L'entretien avec Aldrich est démodé; les piques contre Hichcock et de Mile

(ils se moquent des autres religions) et contre *Beyond a Reasonable Doubt*, le dernier Fritz Lang (il ne prend pas au sérieux le problème de la peine capitale) sont absurdes et sans fondement. Il y a un contresens total sur les intentions des auteurs.

Signalons pour finir l'AMERICAN CINÉMATOGRAPHER, très précieuse revue dans laquelle s'expriment les plus grands chefs opérateurs de l'Amérique.

ALLEMAGNE. — FILM. Widenmajeistr. 25, München 22, est la revue que vient de fonder Helmut Kaütner. Le premier numéro est remarquable : l'on y trouve une minutieuse analyse de *La Strada*, un excellent texte, fort bien documenté, sur les coproductions à travers l'Europe et surtout un entretien avec Fritz Lang. Quelques défauts cependant : la critique des films est assez médiocre, notamment celle des *Dix Commandements*, superficielle et d'un humour trop facile, et du dernier film de Josef von Baky, hissé un peu trop haut. Le numéro marque un net progrès. On lira surtout un entretien au magnétophone avec Frederico Fellini, pièce capitale pour tout admirateur de l'auteur d'*Il Bidone*.

ANGLETERRE. — A part l'honnête FILMS AND FILMING, nous ne pouvons guère recommander que SIGHT AND SOUND (164, Shaftersbury Av, London, W.C. 2). Le numéro automnal nous offrait un excellent extrait du livre de Nick Ray sur *La Fureur de vivre*, ainsi que le pamphlet boomerang de Lindsay Anderson sur la critique cinématographique, « *Stand up! Stand up!* », qui vaut au B.F.I. un abondant courrier plus ou moins aimable. Tout celà est assez sympathique. Le numéro d'Hiver contient beaucoup de bonnes choses : les critiques, sauf celle de *Guerre et Paix*, sont très approfondies. Ce sont les meilleures de la presse internationale (après celles des CAHIERS, bien sûr...). Le Cinéma hongrois, Wilder et *Ariane*, etc... La seule réserve que nous ayons à formuler montre bien en quelle estime nous tenons la doyenne des revues anglaises; il s'agit d'*Elena et les hommes*, éreinté en cinq ou six lignes par... notre collaborateur Marcorelles.

ITALIE. — BIANCO E NERO continue avec succès ses numéros spéciaux consacrés à l'œuvre d'un seul réalisateur. Celui sur Duvivier, par exemple, vaut qu'on le lise. CINEMA NUOVO (15, via Fratebenefratelli, Milano), est une des meilleures publications consacrées au cinéma. A tous points de vue, il reprend L'ECRAN FRANÇAIS d'après la Libération. Pourrait-on faire meilleur éloge ?

L. M.

FILMS SORTIS A PARIS DU 30 JANVIER AU 26 FÉVRIER 1957

13 FILMS AMERICAINS

The Animal World (*Le Monde des animaux*), film en Technicolor de Irwin Allen. — A grand renfort de monstres en matière plastique, Irwin Allen veut nous expliquer l'évolution animale. Heureusement que tout a changé depuis la préhistoire : c'était bien hideux à l'époque.

Behind the High Walls (*Derrière les hauts murs*), film de Abner Biberman, avec Tom Tully, Sylvia Sidney, Betty Lynn, John Gavin. — Ne pas confondre Abner avec Herbert, l'auteur du *Sel de la terre*.

Bigger than Life (*Derrière le miroir*). — Voir critique d'Eric Rohmer dans ce numéro.

He Laughed the Last (*Rira bien...*), film en Technicolor de Blake Edwards, avec Frankie Laine, Lucy Marlow, Anthony Dexter, Richard Long. — Du pour et du contre : les Américains savent à l'occasion s'adonner à l'humour anglais, mais sans beaucoup plus de succès que leurs collègues britanniques.

High Society (*La Haute Société*). — Voir note de Jacques Doniol-Valcroze dans ce numéro.

Istanbul (*Istamboul*), film en CinemaScope et en Technicolor de Joseph Pevney, avec Cornell Borchers, Errol Flynn, John Bentley, Torin Thatcher, Leif Erickson, Marcel Dalio, Vladimir Sokoloff, Nat King Kole. — Flynn bosse fort pour récupérer des diamants planqués sur les bords des Dardanelles. Il les retrouve à temps pour en faire don à la police locale qui semblait traverser une passe difficile. Le tout dans de jolies couleurs.

Lisbon (*L'Homme de Lisbonne*), film en Franscope-Naturama et en Technicolor de Ray Milland, avec Ray Milland, Maureen O'Hara, Claude Rains, Yvonne Furneaux. — Maureen O'Hara, afin de pouvoir hériter, demande à Ray Milland de retrouver le cadavre de son vieux mari. Milland y parvient, mais au prix de tels efforts qu'il ne peut simultanément assurer la mise en scène.

Mohawk (*L'Attaque du Fort Douglas*), film en Eastmancolor de Kurt Neumann, avec Scott Brady, Rita Gam, Neville Brand. — Les Mohawk ont une crête au milieu du crâne, Scott Brady une tête carrée, Rita Gam quelques courbes amicales. Et Kurt Neumann? On se demande ce qu'il peut bien avoir.

Rock, Rock, Rock, film de Will Price, avec Fran Manfred, Tuesday Weld, Teddy Randazzo, Jacqueline Kerr, Alan Freed et son orchestre. — Passe avec *Jamin' the Blues* de Gjon Mili.

Time in the Sun, de S.M. Eisenstein et Mary Seton. — Voir critique dans notre prochain numéro.

23 *Paces to Baker Street* (*A 23 pas du mystère*), film en CinemaScope et en DeLuxe de Henry Hathaway, avec Van Johnson, Vera Miles, Cecil Parker, Patricia Laffan, Maurice Denham. — Si le scénario n'était tiré d'un roman assez ancien, on pourrait s'indigner de ce plagiat de *Fenêtre sur Cour*. Hathaway travaille toujours de la même façon : terne.

Walk the Proud Land (*L'Homme de San Carlos*), film en CinemaScope et en Technicolor de Jesse Hibbs, avec Audie Murphy, Anne Bancroft, Pat Crowley, Charles Drake, Tommy Rall. — Audie Murphy arpente d'un pas noble la réserve de San Carlos pour rendre à ses occupants le sentiment de la fierté. Il faut voir Anne Bancroft et ses tresses brunes, Tommy Rall et ses danses indiennes.

Written on the Wind (*Ecrit sur du vent*). — Voir critique de Louis Marcorelles dans ce numéro.

6 FILMS FRANÇAIS

Assassins et Voleurs, film de Sacha Guitry. — Voir critique de François Truffaut dans notre prochain numéro.

Bonsoir Paris... bonjour l'amour, film en Eastmancolor de Ralph Baum, avec Dany Robin, Daniel Gélin, Adrian Hoven, Mara Lane, Georges Reich. — Personne n'est dans son rôle : Gélin en chanteur, Dany Robin en danseuse, Ralph Baum en metteur en scène.

L'Homme à l'imperméable, film de Julien Duvivier, avec Fernandel, Bernard Blier, Jacques Duby, Jean Rigaux, Judith Magre. — Fernandel trempe dans une sombre histoire, mais Duvivier ne veut pas se mouiller : pour tresser les mailles de son intrigue, il entrecroise de vieilles ficelles.

Reproduction interdite, film de Gilles Grangier, avec Michel Auclair, Paul Frankeur, Giani Esposito, Annie Girardot, Lucien Nat. — Faux Gauguin à gogo : il s'agit malheureusement d'un Gilles Grangier authentique.

Le Septième commandement, film de Raymond Bernard, avec Edwige Feuillère, Jacques Dumesnil, Jacques Morel, Maurice Teynac, Micheline Dax. — La carrière d'Edwige Feuillère est désormais indissolublement liée à celle de Raymond Bernard : ils forment le couple le plus « avant-guerre » du cinéma français et ne s'y trompent pas en choisissant de faire le remake de *Je suis une aventurière*.

Typhon sur Nagasaki. — Voir critique de Jacques Siclier dans ce numéro.

3 FILMS ITALIENS

L'Amore in Citta (*L'Amour à la ville*). — Voir critique d'André Bazin dans ce numéro.

Noi Canibali (*Nous... les brutes*), film en Ferraniacolor de Leon Viola, avec Silvana Pampanini, Folco Lulli, Vincenzo Musolino, Milly Vitale, Gino Rossi. — Mélo complet avec ancien forçat, strip-teaseuse pauvre mais honnête, industriel trop entreprenant, pure jeune fille qui a eu des malheurs.

Sous le ciel de Provence, film en Eastmancolor de Mario Soldati, avec Fernandel, Andrex, Brochard, Giulia Rubini, Fosco Giachetti. — Remake scrupuleux du film de Blasetti *Quatre pas dans les nuages*. Mario Soldati n'est qu'un mercenaire.

3 FILMS ANGLAIS

Cast a Dark Shadow (*L'assassin s'était trompé*), film de Lewis Gilbert, avec Dirk Bogarde, Monica Washbourne, Margaret Lockwood, Kay Walsh. — Qu'il s'agisse d'un policier ou d'une comédie, le sujet ne varie guère : un bonhomme occit des rombières. Quand les Anglais se débarrasseront-ils du complexe « tueur de dames » ?

The Long Arm (*S.O.S. Scotland Yard*), film de Charles Frend, avec Jack Hawkins, John Stratton, Dorothy Alison, Michael Brocke. — Scotland Yard est sur les dents, mais, perdant son ratelier, se casse la figure. Le film aussi.

The Man who never was (*L'homme qui n'a jamais existé*), film en CinemaScope et en DeLuxe de Ronald Neame, avec Clifton Webb, Gloria Grahame, Robert Flemyng, Josephine Griffin. — A homme inexistant, film inexistant. Tout ici est placé sous le signe de l'ersatz : Clifton ne vaut pas Jack, Griffin n'est pas Griffith, Robert Flemyng n'a pas inventé la pénicilline. Quant à Gloria, qu'allait-elle faire dans cette galère?

1 FILM MEXICAIN

La Escondida, film en Eastmancolor de Roberto Gavaldon, avec Maria Felix, Pedro Armendariz, Andres Soler, Arturo Martinez, Jorge Martinez de Hoyos. — La Révolution mexicaine vue par le petit bout de la lorgnette. Felix, la chatte brûlante sur le toit de chaume ne réussit pas à nous distraire. Seul intérêt du film : la photo de Gabriel Figueora est mauvaise.

1 FILM ESPAGNOL

Le Feu des passions, film en Agfacolor de Ruiz Castillo et Jean-Paul Sassy, avec Jean Danet, Pascale Roberts, Conrad San-Martin, Marie Rivas, Fernando Sancho. — Sur une plage, deux pêcheurs, une garce; entre les mailles d'un faux filet, les réalisateurs se défilèrent.

1 FILM JAPONAIS

Kanikosen (*Les Bateaux de l'enfer*). — Voir note d'André Bazin dans ce numéro.

1 FILM RUSSE

Les Mésaventures du Soldat Brovkine, film en Sovcolor de I. Loukinski, avec L. Kharitonov, D. Smirnova, S. Blinikov, T. Peltzer. — Un balourd courtise sans succès une kolkhosienne, mais le service militaire en fera un homme soviétique digne de l'objet de sa flamme stakhanoviste : très édifiant!

POST SCRIPTUM

Un certain nombre de films ont été omis dans les « Listes » des numéros 67 et 68 :

— 4 FILMS FRANÇAIS : *Club de Femmes*, de Ralph Habib; *Crime et Châtiment*, de Georges Lampin; *La Mariée est trop belle*, de Pierre Gaspard-Huit; *Mitsou* ou *Comment l'esprit vient aux filles*, en Eastmancolor de Jacqueline Audry.

— 3 FILMS ITALIENS : *La Corda d'Acciaio* (*L'Amour d'une mère*); *Luci del Varieta* (*Feux du music-hall*), de Federico Fellini et Alberto Lattuada, dont la critique est parue dans le numéro 67 ; *Il Vetturale del Moncenisio* (*Le Voiturier du Mont-Cenis*), de Guido Brignone.

— 2 FILMS AMERICAINS : *Away all Boats* (*Brisants humains*), en VistaVision et Technicolor de Joseph Pevney; *Gaby*, en CinemaScope et Technicolor de Curtis Bernhardt.

— 1 FILM ANGLAIS : *Yield to the Night* (*Peine capitale*), de J. Lee Thompson.

— 1 FILM ALLEMAND : *Ihr Leibregiment* (*La Princesse et le capitaine*), en Eastmancolor de Hans Deppe.

D'autre part, parmi les films qui ces deux derniers mois n'ont bénéficié ni d'une critique ni d'une note, vous pouvez vous aventurer à *La Jungle en Folie*, de Claude Lalande : fauché mais gentil. — *Bandido* (*Bandido Caballero*), de Richard Fleischer : belle photo d'Ernest Laszlo, mise en scène un peu nonchalante. — *You're never too Young* (*Un Pitre au pensionnat*), de Norman Taurog : nombreux gags trop souvent freinés par la réalisation. — *The Bold and the Brave* (*Le Brave et le Téméraire*), de Lewis R. Foster : son meilleur film. — *Great Day in the Morning* (*L'Or et l'Amour*), de Jacques Tourneur : western efficace. — *Raw Edge* (*La Proie des hommes*), de John Sherwood : sympathique et aéré.